U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

A PAISAGEM ENQUANTO EXPERIÊNCIA.

MAR: IMERSÃO E VIAGEM.

Relatório de Projeto
para a obtenção de Grau de
Mestre em Pintura

~

Sob orientação de:
Professor Doutor Paulo Luís Almeida

Joana Patrão | 2014-2016

Agradecimentos

Um agradecimento encarecido ao **Professor Doutor Paulo Luís Almeida** pelo acompanhamento dedicado, pelos importantes contributos e referências e pelo incentivo crítico com o qual orientou o presente Projeto.

Aos professores, aos colegas e amigos do Mestrado em Pintura pela sempre estimulante discussão e partilha do trabalho.

Aos professores do Mestrado de Visual Culture and Contemporary Arts (*ViCCa*), da Aalto School of Arts, Architecture and Design (Helsínquia/Espoo) por tão bem me terem recebido. Vieram contribuir, através das suas diferentes abordagens, das incisivas propostas e considerações, para um questionamento mais profundo no desenvolvimento do trabalho. Um agradecimento especial à professora **Saara Hannula**, pelo modo como me fez incorporar relações com o mundo distintas.

Aos meus colegas do ViCCa, por me terem acompanhado nestas descobertas e por, também eles, me terem tornado sensível a outros modos ser e estar na natureza. E por, ao partilharem as suas histórias, terem feito crescer em mim novas paisagens.

Ao Tiago, por estar sempre disponível para discutir ideias e afastar as dúvidas, pelos pertinentes contributos no desenvolvimento do trabalho. Por estar sempre perto, por saber resistir às distâncias.

Aos meus pais e à minha irmã pelo apoio e envolvimento no meu percurso, por sempre cultivarem em mim os valores e a vontade de aprender que me trouxeram aqui.

ABSTRACT

The project "Landscape as experience. Sea: Imersion and Voyage" *is the outcome of a practice-based research motivated by an interest in Landscape and in its possible relationships with Nature. The research addresses different levels of landscape's awareness by discussing the way they relate with the creation of images. In this context, Landscape shows the potential of translating and triggering experiences, making it possible to explore different relationships with Nature.*

The project is based in the aesthetics of engagement of Arnold Berleant, framed by the phenomenological approach of Merleau-Ponty and his notion of reciprocity.

These notions were addressed through different ways of enacting Nature, different symbolic 'conversations' and through the development of processes of creating images that consider nature's agency, thus suggesting a sense of belonging. In the process of constructing the Landscape there is a convergence between Nature as referent and the embodiment of its processes and logics. The body that is involved in these relationships functions as trigger, vehicle and natural material. Through different media we encounter different relational possibilities. Oscillating between painting, drawing, photography, video, the use of matrices and indexical evidences, we pursue a mutable way of research, one that deals with different levels of enactment, grounding in the Sea the motif of analysis and the origins of its creative fluidity.

Our involvement with the Sea is based in two different approaches – the Immersion and the Voyage. Using both movements of submersion and expansion as creative frameworks, the project is presented in its double context: a practice developed in the natural space as well as in the studio, blending these experiences in the construction of new landscapes, with a new engagement.

Key-words:

Nature
Landscape
Aesthetics of engagement
Embodiment
Indexicality

Resumo

O projeto *"A Paisagem enquanto experiência. Mar: Imersão e Viagem"* é o resultado de uma investigação guiada pela prática, motivada por um interesse na Paisagem e nas possíveis relações com a Natureza que este poderá comportar. Reporta-se a diferentes manifestações da consciência da paisagem discutindo o modo como estas surgem associadas à criação da imagem. Neste contexto, a paisagem surge com potencial de traduzir e despoletar experiências, tornando possível a exploração de diferentes relações com a natureza.

O projeto fundamenta-se na estética da envolvência de Arnold Berleant, numa abordagem fenomenológica que parte de Merleau--Ponty e da sua noção de reciprocidade.

Estas noções foram trabalhadas através da promoção de diferentes modos de estar na natureza, de 'conversas' simbólicas e do desenvolvimento de processos de criação de imagens que consideram a agência da natureza e preconizam um sentido de pertença. No processo de construção da paisagem dá-se uma convergência entre a natureza como referente e a incorporação da sua lógica processual. O corpo, envolvido nestas relações, funciona como meio ativador, veículo e matéria natural. Através de diferentes meios, encontram-se outras possibilidades relacionais. Na oscilação entre pintura, desenho, fotografia, vídeo, do uso de matrizes e provas indexicais, procura-se um modo de investigação mutável, que lida com diferentes graus de contacto, e que encontra no Mar o seu motivo de análise e origem da fluidez criativa.

Pensam-se em dois modos de envolvimento com o Mar - a Imersão e a Viagem. É a partir de submersões e expansões que se apresentam as explorações do projeto, contando com uma prática que se desenvolve tanto no espaço natural quanto no estúdio – no processo de absorção destas experiências e na construção de novas paisagens, com uma nova envolvência.

Palavras-chave

Natureza
Paisagem
Estética da envolvência
Incorporação
Indexicalidade

Índice de imagens

Fig.1. **Tuija Kokkonen,** *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford,* 2013, Performance. Do ciclo *Memos of Time (2006 —).* 35

Retirado de http://www.tuijakokkonen.fi/en/performances/chronopolitics-with-dogs-and-trees-in-stanford/ [acedido a 12/01/2016]

Fig.2. **Andy Goldsworthy**, *Ice Sphere (Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire)* 11 January, 1987, fotografia a cores, 77 x 75 cm. Government Art Collection, Londres, Reino Unido. 40

Retirado de http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=27212[acedido 25/03/2016]

Fig. 3. **Vito Acconci**, *Drifts*, Novembro 1970, série fotográfica, preto e branco Publicado em *Avalanche,* "Drifts and Conversions" (1971), no.2 Winter. 41

Retirado de http://cdm15963.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/artistsbook/id/3987 [acedido a 20/03/2016]

Fig. 4. **Vito Acconci**, *Drifts*, Novembro 1970, série fotográfica, preto e branco. 41

in Gieskes, M. (2006). *The Politics of System in the Art of Carl Andre, Sol LeWitt, and Vito Acconci, 1959 – 1975* (Dissertação de Doutoramento em Filosofia), Austin: Faculty of the Graduate School of The University of Texas, p.307

Fig. 5. **Nancy Holt**, *Hydra's Head,* 1974. Cimento, água, terra. 7316 litros de água, 854 x 1891 cm (área), 2 piscinas de 122 cm de diâmetro (cada), 3 piscinas de 91 cm de diâmetro (cada), 1 piscina de 61 cm de diâmetro. 91 cm de profundidade. Margem do rio Niágara, Artpark, Lewinstson, New York. 42

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). L*and and Environmental Art*, London: Phaidon., p.87

Fig.6. **Ana Mendieta,** *Untitled (From the 'Silueta' series,* México), negativo 1976, revelado postumamente a partir dos slides originais de Ana Mendieta em 1991, 25,5 x 20,3 cm, fotografia cromogénica s/papel Kodak Professional. Coleção Tate. 44

Retirado de http://www.smith.edu/artmuseum/Collections/Cunningham-Center/Blog-paper-people/Performed-Invisibility-Ana-Mendieta-s-Siluetas [acedido a 20/03/2016]

Fig.7. **Ana Mendieta,** *Birth*, 1982. Terra, corpo da artista, lama, pólvora. Oldman's Creek, Iowa. 44

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, London: Phaidon., p.122.

Fig. 8. **Charles Simonds,** *Birth*, 1970, série de 22 fotografias a cores, 16"x102" e filme a cores de 16mm com Rudy Burckhardt, 3 min. 44

Retirado de http://www.charles-simonds.com/lectures/works/010_Birth.jpg [acedido a 15 de Junho de 2016]

Fig. 9. **Keith Arnatt**, *Self-Burial (Television Interference Project),* 1969, 9 impressões fotográficas a preto e branco s/papel montado, 161,9 x 161,9 mm (dimensões totais, variável). Tate. 45

Retirado de http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747 [acedido a 15 de Junho de 2016]

Fig. 10. **Richard Long**, *A Line Made by Walking,* 1967. Fotografia a preto e branco, 37,5 x 32 cm. Somerset, England. 45

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, London: Phaidon., pp.124-125.

Fig.11. **Bill Viola,** *Room for St. John the Cross,* 1983. Instalação de vídeo/som. 4,3 x 7,3 x 9,1 m. The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. 53

Retirado de http://archv.sfmoma.org/media/features/viola/BV05.html [acedido a 28/02/2016]

Fig.12. **Bill Viola,** *Chott El-Djerid(A Portrait in Light and Heat),*1979,vídeo cores, som, 28" 55

Retirado de http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/bill-viola/chott-el-djerid-a-portrait-in-light-and-heat/147[acedido a 28/02/2016]

Fig.13. **Hendrick Goldtzius**, *Paisagem de dunas perto de Harleem,* 1603. Aparo e tinta castanha. 59

Retirado de http://collectie.boijmans.nl/en/object/57840 [acedido a 12/03/2016]

Fig.14. **Li Cheng**, *Templo Budista nas Montanhas depois da Chuva,* c.950 (DC). Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda, 111,8 x 55,9 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. 60

in Honour, H. & Fleming, J. (2009). *World History of Art.* (7ª ed. rev.). London: Laurence King Publishing, p.273

Fig.15. **Autor desconhecido**, *vidro Claude*, produzido entre 1775 e 1780. Coleção Victoria and Albert Museum 61

Retirado de http://collections.vam.ac.uk/item/O78676/claude-glass-unknown/ [acedido a 10/06/2016]

Fig.16. **Alberto Carneiro**, *Meditação e posse do espaço/paisagem como obra de arte,* 1977. Grafite s/ papel milimétrico. (1 de 8) 34 x 22,8 cm. 64

in Silvério, J. (2008).“Catálogo: Alberto Carneiro”. In Silvério, J.(2008) (coord.) *Passagem: Obras da Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*. Lisboa: Fundação Luso-Americana., p.66.

Fig.17. **Sants'ai Tu Hui**, *Inscrição na parede de um penedo,* 1609. 66

in Belting, H.(2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa:KKYM/EAUM Imago., p.95.

Fig. 18. **Nancy Holt**, *The Last Map to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer,* 1969-71. Mapa topográfico marcado à mão. 68

*i*n Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, London: Phaidon., p.86

Fig. 19. **Nancy Holt**, *Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, The Double O,* 1971. Fotografia a cores. Arches National Park, Utah. 68

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). Land and Environmental Art, London: Phaidon., p.86

Fig. 20. **Joana Patrão**, *Processo de captação de ondas, 29 de Novembro,* 2014. Praia do Suave Mar, Esposende, fotografia preto e branco. 72-73

Fig. 21. **Fernando Prats**, *Pintura-Timafaya-Los Hervideros*, 2009. vídeo HD a cores c/som, 8'21" (aprox.). 80

Retirado de http://fernandoprats.cl/actions/22 [acedido a 7/01/2015]

Fig. 22. **Fernando Prats**, *S/título, Océano Pacífico-Placa de Nazca Antofagasta,* 2009. Água e fumo s/papel. 80

Retirado de http://fernandoprats.cl/actions/20 [acedido a 7/01/2015]

Fig. 23. **Jacek Tylicki**, *Natural Art n.364, 17 days on volcanic meadow, Iceland.* 29/06-15/07, 1979. 47,5x35,5 cm 81

Retirado de http://www.tylicki.com/natural-art/#Tylicki_Natural_Art_364-big.jpg [acedido a 15/01/2015]

Fig. 24. **Andy Goldworthy**, *Snowball drawing - Lowther Peak*, 1990-91. Neve e terra s/ papel de aguarela 76,5x55,6 cm. 81

Retirado de http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/andy-goldsworthy-snowball-drawing-lowther-peak-5021878-details.aspx [acedido a 15/01/2015]

Fig. 25. **Richard Long**, *River Avon Book*, 1979. Livro de artista com 34 páginas com lama e água, River Avon, pág.15x13cm, total: 16x14x1,3 cm. Tate. 81

Retirado de http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-river-avon-book-ar00144 [acedido a 7/01/2015]

Fig. 26. **Camille Corot**, *A Rapariga e a Morte*, s.d., cliché-verre, 19,3x13,8 cm. 84

Retirado de http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=165&language=English [acedido a 4/06/2015]

Fig. 27, 28 e 29. **Joana Patrão**, *Processo de captação de ondas, 29 de Novembro,* 2014. Praia do Suave Mar, Esposende, série fotográfica a preto e branco. 87

Fig. 30. **Joana Patrão,** *Registo 1 - captação de uma onda,* chapa de alumínio tintada com tinta calcográfica solúvel em água, água do mar, 45x50 cm. 86

Fig. 31. **Joana Patrão**, *Registo 2 - captação de uma onda,* chapa de alumínio tintada com tinta calcográfica solúvel em água, água do mar, chuva, 45x50 cm. 87

Fig.32. **Joana Patrão**, *Captação de uma onda (registo 1 - matriz 4), 27 de Junho de 2015 - 12h23,* cliché-verre, 17,5 x 24 cm. 88

Fig.33. **Joana Patrão**, *Captação de uma onda (registo 3 - matriz 1), 12 de Abril de 2015- 17h00-20h30*, cliché-verre, 19 x 18 cm. 89

Fig.34. **Joana Patrão**, *Captação de uma onda (matriz 1), 6 de Abril de 2015 - 11h23*, matriz - tinta calcográfica solúvel em água, água do mar s/vidro, 19x18 cm. 89

Fig.35. **William Anastasi,** *Untitled (Pocket Drawings),* 1969, grafite s/duas folhas de papel semi-transparente, 27.6 x 35.6 cm (cada). MOMA. 91

Retirado de http://www.moma.org/collection/works/90658?locale=en [acedido a 01/07/2016]

Fig.36. **Gabriel Orozco,** *Yielding Stone (Piedra Que Cede),* 1992. Plasticina e pó. 36.8 x 39.4 x 40.6 cm. 92

Retirado de http://bombmagazine.org/article/2862/gabriel-orozco [acedido a /06/2016]

Fig.37. **Joana Patrão,** *Diálogos do caminhante (1) , Eteläsatama - Suomenlinna - Eteläsatama (19.10.2015) - 16h00-19h15,* caneta s/papel. Série de 6 desenhos, 10x15 cm (cada). 94

Fig.38. **Joana Patrão,** *Mapa de toque (1), Suomenlinna, 18.10.2015 - 17h30, 60º08'45.10"N, 24º58'37.02"E.* Série fotográfica a cores. 95

Fig. 39. **Joana Patrão,** *Mapa de toque (2), Suomenlinna, 18.10.2015 - 18h28, 60º08'27.14"N, 24º59'04.52"E.* Vídeo a cores, s/som, 9'21". 95

Fig.40. **Joana Patrão,** *Mapa de toque (3), Suomenlinna, 19.10.2015 - 15h35, 60º08'45.10"N, 24º58'37.02"E.* Vídeo a cores, s/som, 8'33". 95

Fig.41. **Joana Patrão,** *Mapa de toque (3), Suomenlinna, 22.10.2015 - 17h12, 60º8'45.17"N, 24º58'36.17"E,* corpo e rocha sobre papel vegetal, 30 x 21 cm. 96

Fig.42. **Joana Patrão,** *Mapa de toque (3), Suomenlinna, 22.10.2015 - 17h12, 60º8'45.17"N, 24º58'36.17"E, - Mapeamento (1), Esposende - 17.09.2016, 17h45-19h38,* 41°32'51.81"N , 8°47'8.77"W, caneta s/papel vegetal, 30 x 21 cm. 97

Fig. 43. **Bas Jan Ader,** *I'm too sad to tell you,* 1970, fotografia preto e branco, 49x59 cm. 100

Retirado de http://collectie.boijmans.nl/en/object/158457/I'm-Too-Sad-To-Tell-You-(Ik-ben-te-verdrietig-om-het-je-te-vertellen)/Bas-Jan-Ader [acedido a 26/03/2016]

Fig. 44. **Bas Jan Ader,** *I'm too sad to tell you,* 1971, filme 16mm, 3' 34". 100

Retirado de http://www.basjanader.com/ [acedido a 26/03/2016]

Fig. 45. **Brígida Baltar**, *Coleta da maresia,* 2001, foto-ação, 63x64 cm. 101

Retirado de http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/mar-na-academia-seminario-internacional-por-uma-estetica-do-seculo-xxi [acedido a 20/03/2016]

Fig. 46. **Brígida Baltar**, *Coleta da neblina,* 2002, foto-ação, 40x60 cm (cada). 101

Retirado de http://www.nararoesler.com.br/artists/34-brgida-baltar/ [acedido a 20/03/2016]

Fig. 47. **Caspar David Friedrich**, *O caminhante sobre um mar de névoa,* 1817, óleo s/tela, 94,8x74,8 cm. Hamburg Kunsthalle. 103

Retirado de http://www.nararoesler.com.br/artists/34-brgida-baltar/ [acedido a 20/03/2016]

Fig. 48. **Joana Patrão,** *O encontro. Lágrimas,* 2016. Série fotográfica a preto e branco. 104-105

Fig. 49. **Joana Patrão,** *O encontro. Lágrimas,* 2016. Vídeo s/som, preto e branco, 1'11". 106-107

Fig. 50. **Joana Patrão,** *Recolha de lágrimas, 12 de Maio,* 2016. (3). Praia de Matosinhos. Série fotográfica a preto e branco. 108

Fig. 51. **Joana Patrão,** *Recolha de lágrimas, 21 de Outubro,* 2015. Ilha de Suomenlinna. Série fotográfica preto e branco. 108

Fig. 52. **Joana Patrão,** *Ambiente produzido pelas lágrimas guardadas,* 2015. Fotografia preto e branco. 108

Fig. 53. **Joana Patrão,** *Recolha de lágrimas, 12 de Maio,* 2016. (1). Praia de Matosinhos. Série fotográfica a preto e branco. 109

Fig. 54. **Robert Smithson,** *Asphalt on Eroded Cliff*, 1969, tinta e carvão s/papel. 45.7 x 61 cm, Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma. 111

Retirado de http://www.robertsmithson.com/drawings/asphalt_on_eroded_cliff_800.htm [acedido a 15/01/2015]

Fig. 55. **Morgan O'Hara,** *LIVE TRANSMISSION: movement of the hands of singer SARAH FRANCES while entering and moving within the Black Forest, Teatro Sociale di Bergamo, Italia / 22 giugno* 2002, 70 x 100 cm. 112

Retirado de http://morganohara.com/drawings/black-forest/ [acedido a 07/01/2015]

Fig. 56. **Joana Patrão,** *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015, 12h06, 40".* Caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm. 113

Fig. 57. **Joana Patrão,** *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015, 12h14, 1'14".* Caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm. 113

Fig. 58. **Joana Patrão,** *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015. 12h20, 58".* Caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm. 113

Fig. 59. **Joana Patrão**, *Captação da progressão de uma onda (reencenação) - 2 linhas cada mão é identificada com uma onda, 2'15" (tempo original - 44").* Caneta s/papel vegetal, 10x15 cm. 113

Fig. 60. **On Kawara,** 13th Street Studio, New York (1966) (vista do estúdio com a série *Today*). 114

Retirado de http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/ [acedido a 10/11/2015]

Fig. 61. **Marcia Hafif,** *February 28,* 1982, grafite s/papel, 40x25 cm. 116

Retirado de http://www.marciahafif.com/inventory/pp.html [acedido a 07/01/2015]

Fig. 62 e 63. **Cildo Meireles,** *Marulho*, 1991/1997. Instalação com passadiço de madeira, 17.000 livros e som. 119

Retirado de http://www.iodonna.it/speciali/viaggi/2014/mostre-meireles-hangar-bicocca-401967132414.shtml [acedido a 20/03/2016]

Fig. 64. **Joana Patrão,** *Diários - Um mar por dia - (1) 16.09.2015 - 16h30-18h10 Lämpömiehenkuja 3, Otaniemi, Espoo, Finlândia.* Caneta s/papel, 10x15 cm. 120

Fig. 65. **Joana Patrão,** *Diários - Um mar por dia - (247) (23.06.2016) - 01h10-02h05 – Abade de Neiva, Barcelos.* Caneta s/papel, 10x15 cm. 120

Fig. 66. **Joana Patrão,** *Diários - Um mar por dia - (98) - 12.01.2016 - 20h15-21h00, Viagem Porto (Campanhã) - Barcelos.* Caneta s/papel, 10x15 cm. 121

Fig. 67. **Joana Patrão,** *Diários - Um mar por dia (9)- 24.09.2015 - 17h31-18h43 - Baltic Sea (travelling to Utö) Turku Archipelago, Finland, Wind notations.* Caneta s/papel, 10x15 cm. 121

Fig. 68. **Joana Patrão,** *Ensaio para um mar construído. (do projeto Diários. Um mar por dia.)* desenhos impressos em acetato, preto e branco. 122-123

Fig. 69. **Leonardo da Vinci,** *Whirlpools of wate*r, RL 12660, Windsor, Royal Library. 126

Retirado de http://www.museoscienza.org/english/leonardo/navigli/ [acedido a 15/01/2015]

Fig. 70. **Eva Hesse,** *Untitled,* 1967, tinta s/papel milimétrico, 27,8x21,6 cm. 129

Retirado de http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace [acedido a 20/01/2015]

Fig. 71. **Gabriel Orozco,** *Finger Ruler II,* 1995, grafite s/papel. 27,9 x 20,3 cm. 129

Retirado de http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace [acedido a 20/01/2015]

Fig.72, 73 e 74. **Joana Patrão,** *Análise de um conjunto de ondas em tempo diferido,* 2015. Série de 4 [aqui 3 exemplos]: (1) - 17.01.2015 - 16h02 - 37"; (2) - 17.01.2015, 16h04 - 17"; (4) - 17.01.2015 - 16h08 38" - still de vídeo impresso e caneta s/papel vegetal (detalhe), 21 x 29,7 cm. (cada). 131

Fig.75 **Joana Patrão,** *Análise de uma das pautas/instruções - 6 ondas através de diferentes leituras*, caneta s/papel milimétrico, 21,6x27,9 cm. 132

Fig.76. **Joana Patrão,** *Sobreposição de 3 variações de uma onda a partir da mesma pauta*, caneta s/papel vegetal. 133

Fig.77. **Joana Patrão,** *Sobreposição de 3 variações de uma onda a partir da mesma pauta - momentos de rebentação e a sua amplitude*, caneta s/papel vegetal. 133

Fig.78. **Joana Patrão,** *Desenhos de superfície - ondulações do gesto - a partir de 3 imagens de modelos computacionais retiradas de 'A Simple Model of Ocean Waves' (Alain Fournier e William T. Reeves, 1986)*, 2015, série de 15 desenhos, várias dimensões, caneta s/papel milimétrico e s/papel vegetal. 134-135

Fig.79. **Hans Hartung,** *T1986-R22*, 1986. Acrílico s/ tela, 65 x 81 cm. Coleção privada, Fondation Hartung Bergman. 138

Retirado de http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/very-late-style-hans-hartung [acedido a 8/04/2016].

Fig.80. **Silvia Bächli,** *Untitled 28*, 2007. Guache s/papel, 200 x 150 cm. 138

Retirado de http://www.peterfreemaninc.com/exhibitions/silvia-bchli_1/ [acedido a 15/01/2016].

Fig.81. **Joana Patrão,** *Mar de tinta (1)*, 2014, tinta-da-china s/cartolina duplex, 70 x 100 cm. 140-141

Fig.82. **Joana Patrão,** *Mar de tinta (caderno) (4)*, 2014, tinta ferrogálica s/papel, 21 x 29,7 cm. 142

Fig.83. **Joana Patrão,** *Mar de tinta (caderno) (46)*, 2014, tinta ferrogálica e água s/papel, 21 x 29,7 cm. 142

Fig.84. **Joana Patrão,** *Mar de tinta (caderno) (57)*, 2014, tinta ferrogálica s/papel, 21 x 29,7 cm (desenho cego). 143

Fig.85. **Joana Patrão,** *Mar de tinta (caderno) (8)*, 2014, tinta ferrogálica s/papel, 21 x 29,7 cm. 143

Fig.86. **Joana Patrão,** *Pincel natural 1 (raíz),* 2015, fotografia a cores. 144

Fig.87. **Joana Patrão,** *Mar de tinta - pincéis naturais (caule)*, 2015, tinta-da-china e água s/papel, 70x100 cm. 144

Fig.88. **Joana Patrão,** *Mar de tinta - pincéis naturais (raíz) (1)*, 2015, tinta-da-china e água s/papel, 70x100 cm (pormenor). 144

Fig.89. **Joana Patrão,** *Mar de tinta - pincéis naturais (raíz)*, 2015, tinta-da-china e água s/papel, 70x100 cm. 145

Fig.90. **Joana Patrão,** *Mar de tinta,* 2014, tinta ferrogálica azul, sal e água s/papel vegetal, 146-147

Fig.91. **Michaelangelo Antonioni,** *La montagne incantate nº32*, Ampliação fotográfica, 51,2 x 99 cm. 149

in Guadalupe, G. (ed.) (2010). *La Intuición del hielo, Michelangelo Antonioni y las Montanãs Encantadas*. Madrid: Maia Ediciones., p.103.

Fig.92. **Joana Patrão,** *Mar de Sal (6)*, 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som, dimensões variáveis. 150

Fig.93. **Joana Patrão,** *Mar de Sal (4)*, 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som, dimensões variáveis. 151

Fig.94. **Joana Patrão,** *Mar de Sal (2)*, 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som, dimensões variáveis. 151

Fig.95. **Joana Patrão,** *Mar de Sal*, 2015, série fotográfica, impressão a laser s/papel fotográfico, 190x85 cm (6 elementos - 40x60cm cada). 152-153

Fig.96. **Joana Patrão,** *Paisagem de sal 1 - Visualização microscópica de um cristal de sal, 21 de Outubro, Finlândia,* 2015, fotografia a cores. 154

Fig.97. **Joana Patrão,** *Baltic Sea: Reenactment from distance.(Reflection)*, 2016, fotografia a cores. 156

Fig.98. **Joana Patrão,** *Baltic Sea: Reenactment from distance.(Mapping)*, 2016, fotografia a preto e branco. 157

Fig.99. **Joana Patrão,** *Baltic Sea: Reenactment from distance.(Dilution)*, 2016, fotografia a cores. 157

Fig.100. **Joana Patrão,** *Baltic Sea: Reenactment from distance.(Immersion)*, 2016, fotografia a preto e branco. 158

Fig.101 e 102. **Joana Patrão e Adriana Romero,** *Monte Olimpo,* 2016. Instalação com uma projeção de vídeo a cores, s/som, 15'17", loop; projeção de imagem analógica; 16 lamelas com cristais de sal, um foco (duas vistas). 162-163

Fig.103, 104 e 105. **Joana Patrão e Adriana Romero,** *Monte Olimpo*, 2016. Pormenores da instalação - lamelas com cristais de sal e foco. 164

Fig.106. **Joana Patrão e Adriana Romero**, *Monte Olimpo*, 2016. Projeção analógica, 200 x 125 cm (aprox.) 165

Fig. 107, 108, 109 e 110. **Joana Patrão e Adriana Romero,** *Monte Olimpo*, 2016. Frames do vídeo projectado, cores 16:9, s/som, 15'17", loop. 166-167

Fig.111. **Toshikatsu Endo,** *Epitaph - Cylindrical II,* 1990. Evento com madeira, carvão, fogo, terra, ar, sol, água. 240 cm de altura, 250 cm de diâmetro. 169

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). Land and Environmental Art, London: Phaidon., p.113.

Fig.112. **Hans Haacke,** *Blue Sail,* 1964-65. Chiffon de paraquedas, ventoinha, pesos de pesca. 171

Retirado de http://www.lesabattoirs.org/sites/default/files/styles/galleryformatter_slide/public/Blue%20Sail%2C%201965.%20%238862DA%C2%A9HansHaacke_VG%20Bild-Kunst-reca.jpg?itok=7H1-HriR [acedido a 10/08/2016]

Fig.113. **Hans Haacke,** *Condensation Cube (exhibited at MIT in 1967 as Weather Cube),* 1967. Plexiglass e água, 76 x 76 x 76 cm. 171

Retirado de http://www.ahva.ubc.ca/eventpdfs/carolinejones_jci_mar12_12.pdf [acedido a 10/08/2016]

Fig.114, 115, 116 e 117. **Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch,** *Immersion*, 2015. Vistas da exposição. Caixa de madeira pintada, caixas de petri com cores destiladas, matrazes com as essências destiladas, rolhas de cortiça, auscultadores com três fontes de som. 173

Fig.118, 119, 120 e 121. **Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch,** *Immersion*, 2015. Local do evento (tecido branco) - Torre de observação de aves - Otaniemen lintutorni. Finlândia. Diferentes dias e diferentes modulações do vento. 174-175

Fig.122. **Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion*, 2015.** Fotografia tirada durante o evento (02.12.2015). 176

Fig.123 **Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion*, 2015.** Fotografia do fogo tirada durante o evento (02.12.2015). 177

Fig.124 **Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch,** *Immersion*, 2015. Recipiente na água que viria receber o fogo, no centro da estrutura. 177

Fig.125 **Alan Sonfist,** *Pool of Virgin Earth*, 1975. Terra, sementes. 1525 cm de diâmetro. Artpark, Lewiston, New York. 182

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). Land and Environmental Art, London: Phaidon., p.152.

Fig.126, 127, 128 e 129 Recolha prévia da água, documentada pelos intervenientes do evento *Water Circles* (22.03.2016) na Praia de Matosinhos. 183

Fig.130, 131, 132 Recipientes utilizados nos diferentes eventos. 184

Fig. 133. **Joana Patrão, Sade Hiidenkari, Emilio Zamudio,** (org.) *Water circle* (22.03.2016), Praia de Matosinhos, Portugal. 184

Fig. 134. **Joana Patrão, Sade Hiidenkari, Emilio Zamudio,** (org.) *Water circle* (22.03.2016), Suomenlinna, Finlândia. 184

Fig. 135. **Joana Patrão, Sade Hiidenkari, Emilio Zamudio,** (org.) *Water circle* (16.04.2016), Eteläsatama, Finlândia. (no contexto do 11th Social Forum Finland) 184

Fig.136. **Sophie Calle,** *Voir la mer*, 2011, 14 filmes digitais com cor e som, fotografia a cores emoldurada. Dimensões variáveis de acordo com a instalação. Fotografia com 33,5 x 52,5 x 2,5 cm . 185

Fig.137. **Joseph Beuys,** *7,000 Oaks*, 1982, 7,000 blocos de granito, 7,000 carvalhos. Ação. Documenta 7, Friedrichsplatz, Kassel. 185

in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). Land and Environmental Art, London: Phaidon., p.164.

Índice

Introdução 20

Parte I . PAISAGEM *ENQUANTO* 28

1. Continuidade – corpo-natureza 30

1.1. O corpo *na* natureza 33
1.2. O corpo *é* natureza 39
1.3. Incorporação 46

2. A paisagem *dentro*. Corpo e imagem. Viagem e memória (deslocamento duplo). Entre o olhar do poeta e o olhar da natureza. 50

2.1. Paisagem dentro. Imensidão íntima. 51
2.2. O corpo como lugar das imagens. 56
2.3. Paisagem: viagem e retiro – duas origens. A pintura como posse e a pintura como meditação. 57
2.4. Paisagem – possuir/ser-se possuído. Relações entre lugar e imagem, viagem e memória. 62
2.5. Como olhar? Os olhos do poeta e a poesia da natureza. 65

Parte II . MAR: IMERSÃO E VIAGEM 70

3. Imersão e Viagem 74

3.1. Matrizes indexicais: captação de uma onda. *Imersão.* Impressões naturais e a possibilidade de novas paisagens. 82

3.2. Conversas com a paisagem. *Viagem*. 90
3.2.1. *Ambulo ergo sum* - diálogos do caminhante 90
3.2.2. *Mapas de toque.* 91
3.2.3. O encontro. Lágrimas. 98

3.3. Cadernos de viagem. A linha fluida. 110
3.3.1. Captação de uma onda. 111
3.3.2. Diários. Um mar por dia. Mares íntimos. 114

4. Mar construído. A experiência da paisagem através da especulação imagética, a construção cénica, a reencenação. Novas paisagens. 124

4.1. *A linha na continuação do movimento ondulatório.* 127
4.1.1. Análise em tempo diferido 127
4.1.2. Desenhos a partir de pautas/instruções 128
4.1.3. Desenhos da superfície 129
4.2. *Mar de tinta.* A pincelada e a ondulação do gesto. 136
4.3. *Mar de sal.* 148
4.4. *Baltic Sea. Reenactment from a distance: Reflection. Mapping. Dilution. Immersion.* 155
4.5. *Monte Olimpo.* 159
4.6. *Immersion: Experiments on Spaciality and Multisensority.* 168

Considerações finais 178

Referências Bibliográficas 188

Introdução

O presente relatório propõe pensar a experiência da paisagem no desenvolvimento do projeto *Mar: Imersão e Viagem*. Procurando criar um espaço de discussão para esta investigação serão apresentadas referências de diferentes contextos teóricos e artísticos, mantendo-se uma correspondência entre a elaboração conceptual e a experimentação prática que mutuamente se informam.

Propõe-se instigar o reequacionamento dos termos associados à natureza e das relações binomiais de divisão e distanciamento. As ideias da natureza como o que está fora de nós, longe de nós e para o qual nos deslocamos são repensadas - simbiose entre o ser e o seu ambiente, simultaneamente, *somos* e *estamos* na natureza. O exercício de reestabelecer a compreensão de tais relações não deve, contudo, ser tido unicamente como "um exercício de imaginação intelectual", mas como uma forma de enfrentar os sérios problemas ambientais com que nos defrontamos (cf. Berleant, 1997a, p.160).

Implicando uma reflexão próxima entre paisagem e criação (natural e artística) pensar-se-á na possibilidade de estabelecer diferentes relações. A relação com o espaço natural é proposta como envolvência, continuidade corporal; a experiência criativa dá-se numa incorporação de processos naturais, na participação na sua repetição cíclica ou num diálogo com estes; a experiência proposta ao espectador é a de envolvência com uma nova paisagem, encenada, passível de ser percorrida, reconstruída percetivamente através dos vestígios de um contacto prévio com a natureza ou ainda na participação ativa em eventos naturais.

A intenção será, assim, a de suscitar o reconhecimento da natureza como entidade com uma agência própria e com a qual estabelecemos um constante sistema de trocas. Este será evidenciado no decorrer do processo criativo, assumindo corpo em imagens. Assume-se a natureza como mais do que o palco da existência ou passiva fonte de recursos,

mas como entidade com a qual é possível estabelecer um diálogo.

Levantam-se, neste sentido, diferentes questões no decorrer do projeto. Enunciamos as mais significativas ainda que outras se adivinhem entre elas, no desenvolvimento específico de cada trabalho.

- Como fazer das imagens um encontro e, através delas, revelar a agência da natureza?
- Como estabelecer relações de envolvência implicadas tanto nas experiências diretas com a natureza quanto na construção de novas paisagens?
- Como contribuir para um questionamento e redefinição da paisagem capaz de suscitar um comprometimento ambiental?

Por ser uma investigação guiada pela prática, as respostas são aproximadas através de um envolvimento com camadas não definíveis, dimensões simbólicas, sensitivas.
São questões que não podemos trabalhar senão através da experiência:

> "O potencial transformativo da arte está centralmente relacionado com a sua capacidade de suportar múltiplas realidades e questionar coisas que atualmente nos parecem naturais. A experiência é outra dimensão-chave da arte. Onde a razão para de funcionar, experiências artísticas poderão trazer mudanças surpreendentes no campo das significações e das práticas."
>
> (Järvensivu e Majava, 2012, p.1)

É neste sentido que pretendemos atuar: assume-se aqui a pertinência da conceção de arte ecológica de Alberto Carneiro definida em *Notas para um manifesto de arte ecológica* (1968/72). Perante o atrofiamento das relações naturais, Carneiro (1991, p.77) escreve que: "na ausência de uma intimidade com a natureza, a arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da terra no homem se definiram e estruturaram na sequência dos tempos." Compreendem-se, assim, os trabalhos do artista no âmbito da intenção da restituição de relações

de envolvência, entretanto perdidas, recuperáveis nas relações que o próprio incorpora no seu desenvolvimento ou que nos propõe na sua receção.

Pensa-se, no mesmo sentido: como reestabelecer interações com ciclos naturais ou com processos naturais, recuperando-se a consciência de que "[o]s nossos corpos e mente evoluíram da interação com o mundo natural" (Kahn e Hasbach, 2012, p.1) e a consequente perceção de que os resultados destrutivos advêm do esquecimento e desconexão dos padrões de interação com a natureza (cf. *ibidem*). Pensa-se, assim, e de um modo geral, como gerir o processo de criação de imagens e como incorporar uma voz natural, quer através dos processos que podem advir desta, quer no modo como me torno veículo suscetível e recetivo às suas manifestações.

A pertinência deste estudo assenta na atitude que poderemos dele retirar. Neste sentido, lemos Arnold Berleant (1993; 1997) que vem propor a definição de uma estética da envolvência em detrimento de uma estética da contemplação. Implica-se uma paisagem viva, à qual pertencemos e que nos pertence, numa continuidade ontológica que dá lugar a uma estética do comprometimento. Deixamos de ser um observador distanciado, alienado das possíveis relações com o que vê, para nos tornarmos, conscientemente, participantes ativos.

Falando-nos de uma *urgência da paisagem*, Augustin Berque evoca também um modelo de estudo definido em termos relacionais. Na necessidade de gerir das nossas relações com a terra, de reencontrar as proporções sustentáveis de tais relações, Berque (1993, p.197) aponta o valor epistémico e prático da paisagem, sem precedentes, o de "reencontrar a medida do mundo ambiente (…) na paisagem [em] que se exprime o sentido da nossa relação com a extensão terrestre". Vê neste ponto um modo de "redescobrir e cultivar as assonâncias entre microcosmo e macrocosmo, entre o nosso corpo e o universo sem as

quais nenhum lugar tem sentido" (*ibidem*). Um sentido de unidade que tem de ser redescoberto.

Adotamos uma abordagem fenomenológica, que assume o corpo como uma entidade envolvida no mundo, dentro dele, afetada por ele e não como reservatório de uma mente distanciada - o mundo que não é dado pela nossa reflexão, mas que existe antes desta, é um corpo vivo em si mesmo (cf. Merleau-Ponty, 2005, p.222).

Parte-se da abordagem de Merleau-Ponty e do seu conceito de reciprocidade, no espaço que abrirá para a definição de uma ética ambiental (cf. Abram, 1997, p.7). Por outro lado, procura-se, através produção artística, estabelecer uma "imaginação compreensiva", definida por Yuriko Saito a partir de John Dewey (1958, cit. por Saito, 1998, p.320) - "obras de arte são meios pelos quais entramos […] noutras formas de relacionamento e de participação para além das nossas".

Há uma relação com a natureza que tem vindo a ser redescoberta, patente nas vias que os artistas "a partir da segunda metade da década de sessenta" encontraram no 'diálogo com a natureza'. Estas traduzem-se, através da possibilidade de "expandir as formas tradicionais da produção artística", na proposta de "novas representações da paisagem, que tanto podem fazer sobressair elementos de alcance social, quanto veicular a interação de um imaginário pessoal com um género historicamente estabelecido e codificado" (Almeida, 2002, p.9).

Os trabalhos poderão, portanto, ser vistos como possibilidades de tornar visíveis tais relações.

As propostas que se seguem assumem que "as paisagens não são só pinturas de paisagem, mas são também paisagens do campo de possibilidades da pintura" (Svestka, 1989 cit. por Sardo, 1995, p.13). Tal como em Fernando Calhau, a multiplicidade de suportes encontra na pintura "uma mecânica das articulações. (…) [S]ubtil homenagem à pintura como procedimento" (Sardo, 2001, p.30). Para além de

resultarem de um envolvimento mediado com a paisagem, os trabalhos que discutiremos surgem também como meios para suscitar a apreensão das relações envolvidas na sua produção.

Na assunção da paisagem como processo, como meio em si mesmo, dá-se uma dissolução das categorias, dos tradicionais meios. Desde processos performativos em que se envolve o corpo com a natureza, conversas que se materializam em vestígios, ou imagens produzidas no contexto do estúdio como ensaios ou (re)aproximações à paisagem, vão-se condensando estratégias que se metamorfoseiam entre pintura, desenho, fotografia, vídeo, instalação. Recorre-se a estratégias conotadas com o desenvolvimento da paisagem, desde cadernos de viagem à recuperação da técnica do cliché-verre, desenvolvida e utilizada pelos pintores naturalistas. Propõe-se ainda a continuidade das imagens através de matrizes e múltiplos.

Torna-se aqui importante referir que os trabalhos apresentados no presente relatório são desenvolvidos em contextos distintos – em Portugal, no contexto do Mestrado em Pintura, e na Finlândia, no contexto de mobilidade internacional no Mestrado de *Visual Culture and Contemporary Arts*, na Aalto University, Helsínquia/Espoo. Esta geografia deslocada foi importante para o reconhecimento de dois sentidos da paisagem, enquanto viagem e enquanto imersão, e do modo como estiveram presentes no desenvolvimento e reflexão do projeto.

Não se vão organizar, contudo, os diferentes trabalhos e reflexões numa ordem cronológica, ou segundo o respetivo referente espacial, mas consoante motivações e processos comuns, levando-se o estado de viagem a um contínuo que nos faz deslocar entre os trabalhos e contextos distintos, mas que simultaneamente os une num entendimento geral de paisagem.

O relatório encontra-se dividido em duas partes, contando cada uma com dois capítulos.

Na primeira parte, **Paisagem enquanto**, introduz-se o campo conceptual e as referências práticas que serão úteis para definir o campo de atuação do projeto. O primeiro capítulo (**1**) foca-se nas definições de continuidade, apresenta a ideia de paisagem enquanto processo, o género tornado *medium*, foca-se o corpo envolvido no mundo. No segundo capítulo (**2**), a paisagem é abordada através dum processo de interiorização, resultado de manifestações que se projetam em nós, são consideradas relações com a imagem procurando-se nos fundamentos do seu conceito definir as atitudes e relações distintas – entre a viagem e o retiro, entre o domínio e o encontro. Estas duas atitudes servirão para pensar os modos de olhar, distintas relações com a ideia de posse e encontro que serão fundamentais para introduzir a parte que se segue, onde são mapeados e discutidos os trabalhos que constituem o presente projeto.

A segunda parte - **Mar: Imersão e Viagem** - vai, assim, remeter-se ao desenvolvimento prático. Também desenvolvida em dois capítulos encontra uma relação de correspondência com os capítulos da primeira parte. No seu primeiro capítulo (**3**) discutem-se os trabalhos que envolvem o corpo que se desloca pela natureza, há uma proximidade dada pelo contacto efetivo com processos naturais que se revela em imagens. Desenvolve-se em dois eixos, dois movimentos necessários ao desenvolvimento da paisagem – a viagem e a introspeção. No segundo capítulo (**4**), os trabalhos abordados correspondem já a ensaios com a imagem, remetem-se ao espaço do estúdio e a sua relação com a natureza é dada por processos naturais empregues: evaporações e cristalizações de sal, reação das tintas, na análise de relações/movimentos naturais ou ainda na rememoração e construção de novas experiências, novas paisagens.

Por último, nas **Considerações finais**, estabelece-se um campo de reflexão acerca dos pontos mais relevantes da discussão e do projeto levado a cabo, questionando as suas implicações, mas também apontando direções para a investigação futura, discutindo, para tal, um trabalho em específico, ainda em desenvolvimento, que permitirá pensar tais direções.

No **Livro de Projeto**, anexo a este relatório, é possível encontrar uma abordagem ao desenvolvimento do projeto distinta. Este é descrito através de relações entre imagens de diferentes trabalhos estabelecendo as suas eventuais correspondências; revelam-se processos, anotações que foram feitas de determinadas experiências ou pequenas reflexões acerca das imagens. A sua organização não corresponde à ordem com que aparecem no relatório, uma vez que é o resultado de outro tipo de associações. Ainda assim, a sua consulta poderá revelar-se útil na leitura do relatório, no sentido de compreender outras dimensões do projeto.

Nota ao leitor

As citações que constam no relatório originalmente escritas noutra língua que não português foram traduzidas pela autora para garantir uma maior fluidez do texto. Excetuam-se as situações em que, por especial carácter poético ou por se assumirem como as próprias formulações dos trabalhos discutidos, os originais são mantidos.

I.

PAISAGEM *ENQUANTO*

1. Continuidade - corpo-natureza.

Num texto inaugural sobre a *Filosofia da Paisagem*, Georg Simmel (1913) vem apresentar a paisagem como categoria do pensamento. Assim definida, surge como processo, um modo de incorporar a natureza. Para Simmel, ver o mundo enquanto paisagem é ter um modo de ver distinto, "uma peculiar forma de apreender as coisas naturais" (Serrão, 2011, p. 17). Iremos pensar a paisagem como um processo contínuo de reflexão, num sentido duplo da palavra — a incorporação e análise através do pensamento e, por outro lado, a projeção da nossa imagem e a sua devolução.

A paisagem, nestes termos, funciona simultaneamente "como lente e espelho: nela vemos o espaço que ocupamos e a nós próprios enquanto o ocupamos" (Kastner e Wallis, 1998, p.11). Esta implicação remove a paisagem da simples representação do mundo, da definição unicamente territorial. Como processo, é no *entre*, no *enquanto*, que se pretenderá colocar o foco — naquilo que levará Bernardo Pinto de Almeida (2006 cit. por Rosendo, 2006, para.12) a referir-se à paisagem como o que "transita entre objeto e sujeito (...) quando a experiência estética do mundo tem lugar".

É importante perceber que, neste sistema de trocas, definido por Abram (1997, p.53) como 'evento da perceção', não há um elemento passivo — observador e observado são intervenientes ativos que se afetam mutuamente. Simmel (cf. 1913, pp.48-51) reconhece na experiência vivida um elemento unitivo que designa de *Stimmung* e que ocorre precisamente na relação descrita acima: "quando observador e observado se fundem numa atmosfera de consonância subtraída de nexos causais" (Serrão, 2011, p.16).

Neste tudo ver como paisagem, a paisagem em pensamento e processo, repensa-se a conceção de paisagem como género artístico,

definindo-a antes como um *medium* - como dirá Mitchell (2002, p.1) ao manifestar a intenção de "alterar a paisagem de um nome para um verbo". Pensar a paisagem enquanto verbo é reconhecê-la como mais do que algo a ser lido ou olhado, mas antes um "processo através do qual identidades sociais e subjetivas são formadas"[1] (*ibidem*). É neste sentido que a iremos pensar, no contexto da criação artística, como entidade formativa: de formas e de consciências.

A natureza dúplice da paisagem – simultaneamente processo interior e exterior – permite pensar uma relação de continuidade. João Pinharanda (1998 cit. por Rosendo, 2006, para.10), pensando em Alberto Carneiro, define paisagem como o "espaço exterior de que somos parte" — identificação que prevê uma expansão, tal como descrita pelo próprio Carneiro (2006, p.2): "este prolongar-me para fora de mim em busca do exterior que me seja interior". Movimento duplo, aparentemente contraditório, expandir para aprofundar.

Na procura de instaurar uma estética da envolvência, Arnold Berleant (1997b, p.381) apoia-se num carácter unitivo: "[d]entro e fora, consciência e mundo, seres humanos e processos naturais, não são pares de opostos, mas aspetos da mesma coisa: a unidade do ambiente humano."

O texto que se segue irá guiar-se pelas abordagens à paisagem introduzidas acima. Partindo da visão *enquanto* paisagem serão procuradas outras relações que ultrapassem a condição de pura visualidade. Procurar-se-ão, assim, estabelecer relações de continuidade ontológica com a natureza - o modo como estar na natureza é estar imbuído num sistema de trocas contínuas e de incorporação dos seus processos.

[1] Neste sentido, recordem-se os termos *mediância* e *trajecção* propostos por Augustin Berque (1993) com base em Tetsurô (1935). O primeiro termo define-se como "a relação de uma sociedade com a extensão terrestre (relação que é um meio)" e que conjuga três níveis: o em-si das coisas e da natureza; o das relações ecológicas que ligam o homem ao seu ambiente; o da paisagem, onde atuam as relações de ordem simbólica. A *trajecção* assume-se como o processo, um "movimento no qual o mundo subjectivo e o mundo objectivo não cessam de interagir" (Berque, 1993, p.193).

1.1. O corpo *na* natureza

A arte ecológica será um regresso à origem das nossas próprias fontes; a reabilitação das coisas mais simples no significar da comunicação estética; não através de um processo de ordem cultural, na aquisição de valores de carácter transitório, mas pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social: a relação consciente dos significantes na ordenação duma crítica profunda sobre os significados que virão, depois, como autenticidade das relações com o mundo.

A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.

(Carneiro, 1991, p. 76)

Da relação implicativa descrita acima é possível introduzir a metáfora da 'conversa com a paisagem'. Esta implica um processo comunicativo com duas vias, capaz de mobilizar outros sentidos, como a audição (Benediktsson e Lund, 2010). Sintonizar a nossa capacidade para ouvir — também na sua condição metafórica — implica um espaço para absorver, tentar compreender, implica um reposicionamento. Esta abordagem favorece uma relação horizontal com a natureza, diríamos, com o mundo.

Yuriko Saito em *Apreciar a natureza nos seus próprios termos* (1998) — uma proposta de revisão do modo como nos relacionamos com a natureza —, define uma pessoa 'boa' ou 'moral' através do mesmo princípio: alguém que "não impõe a sua fantasia a outra (…) [que] está disposto a reconhecer a realidade de outros indivíduos, ou mesmo da árvore ou da pedra" (Saito, 1998, p.319). A capacidade de parar e ouvir torna-se uma capacidade moral, não apenas intelectual (*ibidem*). Também a definição/a redefinição "da árvore ou da pedra" como um

indivíduo se revela essencial para relação de continuidade enunciada.

O que poderia parecer um exercício de linguagem, na redefinição ou o recurso à metáfora, é antes uma atitude investigativa. As metáforas tem a capacidade de nos dispor para o mundo de modo diferente: "revelam mundos possíveis e possíveis modos de ser" (Lund e Benediktsson, 2010, p.2). Deste modo, a metáfora é capaz de instaurar novas definições, adicionar significados — "não é uma questão de adorno, mas instala uma nova ordem, de facto, é a descoberta de significado" (Vedder, 2002 cit. por Lund e Benediktsson, 2010, p.2). Se por um lado, propõe um envolvimento interpretativo, um "novo conhecimento que nos faz chegar a ele através do trabalho da interpretação" (Ricoeur, s.d., cit. por Elkins, 2009, p.117), por outro, é na própria etimologia da palavra que Maria Filomena Molder (1999, cit. por Tavares, 2013, pp.59-60) vai encontrar a sua condição de "meio indispensável para a investigação". Em grego, *meta-phora* significava o transporte de um lado para o outro. Da mesma forma, o investigador trabalha para unir os pedaços do mundo da experiência (cf. Tavares, 2013, pp.59-60). Evoca-se ainda Bragança de Miranda na defesa de um "exercício de pensar atento às analogias e correspondências, aos traços" (Molder, 1999 cit. por Tavares, 2013, p.60).

Um pensamento baseado em correspondências é também sugerido por Bruno Latour através da *Théorie de l'acteur réseau* (teoria ator-rede). Questionando o modo como percebemos o ser humano enquanto ator individual no ambiente circundante, Latour (1996, p.2) expande a palavra "ator - ou actante - para entidades não-humanas, não-individuais." Num outro contexto — na conferência *How Better to Register the Agency of Things: Ontology* —, Latour (2014) esclarece que um indivíduo não-antropomórfico não deixa de ser um indivíduo uma vez que "tem agência, move-se, sofre provações, (…) reage, torna-se descritível." Implicar que qualquer outra entidade deve ser definida enquanto 'actante' é estar preparado para estabelecer uma conversa,

é admitir a existência de dois discursos em alternativa a um discurso autocentrado, impositivo, com efeitos destrutivos para uma ou ambas as partes.

Um interessante exercício é proposto por Tuija Kokkonen, numa das suas ações: *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford* (2013) (**fig.1**) Com o intuito de trabalhar as definições enunciadas acima, a ação de Kokkonen vai partir do "ato de ler [para] explorar o que acontece ao leitor humano quando a nossa testemunha é algo outro que não um ser humano, com outro tipo de corpo/haste e modos de responder" (Kokkonen e Read, 2014, p.56). Os textos são, precisamente, sobre cães e plantas (cf. *ibidem*) – abrindo um confronto entre as narrativas que escrevemos sobre estes seres e as histórias que eles contêm. Introduz-se aqui um ponto importante – o confronto entre o nosso discurso e outros tipos de linguagens – e, subsequentemente, o modo como este nos poderá impelir a procurar outros tipos de relação, a reequacionar as que temos estabelecidas.

Fig.1 Tuija Kokkonen, *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford*, 2013, Performance do ciclo *Memos of Time (2006 —)*

Latour convida-nos a repensar o modo como nos dividimos do outro — pense-se na comum divisão homem-natureza — e como esta resulta dum problema de definição. A ideia de limite ou fronteira poderá ser ultrapassada pela *teoria da rede de ligações*: "uma rede é só fronteira, sem dentro nem fora" (1996, p.6). Este modo de pensar permite ultrapassar a "tirania da distância" (*ibidem,* p.4) coloca o foco nas conexões em vez de definições espaciais (como perto/longe ou dentro/fora) conducentes a um distanciamento e distinção.

Questionar o discurso que empregamos e as definições a ele subjacentes pode dar início a uma relação distinta com a natureza, questionam-se modos de falar que nos removem da "participação espontânea e de intercâmbio entre os nossos sentidos e a topografia sensorial" (cf. Abram, 2010, p.63).

Assim, faz aqui sentido implementar um modo de falar animístico

que "fala das coisas não meramente enquanto objetos mas como sujeitos animados, poderes viventes no seu próprio direito" (Abram, 2010, p.70) dotando-os de uma criatividade própria, uma voz expressiva. Mais uma vez encontramo-nos perante um problema de definição: definir o outro como "inerte ou passivo é negar a sua capacidade de se envolver ativamente connosco e provocar os nossos sentidos"; "*bloqueamos assim a nossa reciprocidade percetiva com esse ser.* (…) [R]emovemos o nosso ser consciente, falante, da vida espontânea dos nossos corpos sensitivos" (Abram, 1997, p.56).

Da mesma forma, põe-se em causa o modo como dirigimos o nosso discurso. Enquanto na cultura ocidental, literária, falamos *acerca* do mundo, noutras culturais indígenas, orais, que cultivam o animismo, fala-se *para* o mundo natural, reconhecendo-lhe uma agência (cf. Abram, 2010, p.10).

Numa das mais antigas culturas, a dos Aborígenes Australianos, a terra em si mesma está imbuída com uma capacidade de transferir significado (Ingold, 2006 cit. por Lund and Benediktsson, 2010, p.2). Mesmo não sendo capazes de usar palavras, as manifestações naturais/outros seres são dotados de outro tipo de linguagem, também por nós partilhada: a dos gestos e dos movimentos, a da voz/do canto e dos ritmos. Podem articular-se em movimentos, em "sombras cambiantes" ou falar-nos em ritmo, como as ondas do mar (Abram, 2010, p.11). Compreendemos que o animismo não é uma "crença *acerca* do mundo" — é antes "a condição de estar *dentro* dele" (Ingold, 2006 cit in. Lund and Benediktsson, 2010, p.2). É, portanto, uma atitude que pressupõe o estar entrosado no ambiente, sensível a outros tipos de consciência e às suas manifestações.

Na cultura ocidental é na fenomenologia que reencontramos tal relação. Contrariando a pretensão de explicar racionalmente o mundo — e numa crítica à separação Cartesiana mente/corpo — as teorias fenomenológicas procuram o "modo como o mundo se torna evidente à nossa consciência, o modo como as coisas surgem na nossa experiência sensorial (…) dar voz aos seus padrões enigmáticos e em constante mutação" (Abram, 1997, p.35). Deste modo a fenomenologia pode aproximar-nos dos nossos corpos e das relações que estes tornam possíveis e, ao mostrar-nos os padrões de interação naturais, tornar-nos capazes de nos sintonizarmos com eles.

Para compreendermos melhor esta relação com o mundo envolvente, é importante recuperar o conceito fenomenológico de *reciprocidade*. Desenvolvido por Merleau-Ponty em *Visível e Invisível* (1968) a reciprocidade baseia-se na relação do *senciente-sensível* - no modo como somos simultaneamente corpos tocantes e tocáveis (cf. Merleau-Ponty, 1968, pp.136-138) e de uma subsequente imersão: imersão do ser-tocado no ser tocante e do ser tocante no ser-tocado (cf. *ibidem*, pp.260-261).

Em Merleau-Ponty, as fronteiras de um corpo vivo são abertas e indeterminadas; mais como membranas do que barreiras definem a superfície da metamorfose e da troca (cf. Abram, 1997, p.46).

Compreender esta relação de reciprocidade permite chegar a uma " 'empatia' associativa", o reconhecimento duma afinidade com outros corpos que "vistos de fora, ecoam e ressoam os nossos próprios movimentos e gestos corporais experienciados a partir de dentro" (acerca de Husserl) (Abram, 1997, p.37), reconhecendo-os como outros centros de experiência.

A ideia de reciprocidade pode, assim, ser percebida como a base do respeito pela natureza, originando uma "ética ambiental" (Abram, 1997, p.7) através de uma empatia sensorial com o ambiente, como é o exemplo dos Índios Koyokon cujo entendimento ecológico[2] (estudado por Richard Nelson) assenta nestes termos.

[2] "…Uma pessoa que se move na natureza (…) nunca está verdadeiramente sozinho. O meio circundante está alerta, é sensível, personificado. Sente, pode ser ofendido. E deve, a cada momento, ser tratado com o respeito devido" (Abram, 1997, p.7).

Ao privilegiar as relações de envolvência, Arnold Berleant (1993) recusa também as definições por oposição, a separação sujeito-objeto, homem-natureza. Propõe uma alteração do paradigma de uma estética da visualidade para uma estética da envolvência que pressuporá uma estética do comprometimento. Deste modo, Berleant funda a estética ambiental num princípio de continuidade ontológica, libertando-a do âmbito da representação: "[n]ão sendo unicamente uma questão de olhar, a perceção funda-se num comprometimento somático no campo estético" (Berleant, 1993, p.289). A paisagem transforma-se num 'ambiente vivido' (cf. *idem,* 1997b, p.382).

A apreciação ambiental não se pode resumir a "olhar com aprovação para um cenário encantador" (*idibem*). Se pretendemos ultrapassar a estética da visualidade, temos de nos concentrar na experiência mais abrangente. Já refere Saito (1998, p.324) que o problema não se encontra na nossa atração pela beleza cénica — afinal, pode ser o que nos desperta um interesse inicial — mas no facto de esta apreciação se ficar por aqui. Ao cingir-se ao 'esplendor visual' e não atentarmos a outras características, ignoramos "histórias que a natureza poderia estar a contar (…): a voz da natureza pode ser um sussurro subtil ou um enigma encriptado em vez de eloquência retórica" (*ibidem*).

Entende-se, por isso, a proposta epistemológica de Yuriko Saito de uma conversa com a paisagem: "Precisamos de cultivar a nossa sensibilidade para podermos discernir e apreciar os diversos modos dos seus discursos" (*ibidem*).

1.2. O corpo *é* natureza

Ser relacional, o nosso corpo está votado a relações sensoriais, participando da continuidade com o ambiente. O ato elementar da respiração é bastante representativo de tal relação — respirar envolve uma "oscilação contínua (…) oferecendo-nos ao mundo num momento e absorvendo o mundo no seguinte" (Abram, 2010, p.61). Do mesmo modo, ao colocar o corpo no "tecido do mundo", Merleau-Ponty (1986, p.17) vê as entidades que o envolvem como parte de si, um prolongamento de si mesmo, "incrustadas na sua carne, formam parte da sua definição plena e o mundo está feito com a mesma tela do corpo."

Esta questão torna-se bastante evidente no modo como os indígenas Canaques definiram a terminologia do corpo humano a partir do mundo vegetal: "a pele identificada com a casca das árvores, a carne com os frutos, os intestinos com as lianas" (Berque, 1993, pp.188). Augustin Berque (1993) procura nestes povos tradicionais um modo de entender o ambiente como uma entidade completa "um todo orgânico" tanto físico (como vimos no exemplo anterior), quanto fenoménico como se irá encontrar na tradição do taoismo em que "o microcosmo do corpo humano é percorrido pelo mesmo fluxo energético (o *qi*) que as montanhas, e os seus órgãos são articulados com o macrocosmo do universo por várias escalas de correspondências" (*ibidem,* p.189). Nestes dois exemplos percebemos o ambiente como continuidade ou como a "medida comum" que "impregna profundamente de sentido" cada ser e cada lugar (*ibidem*).

Um modo de expandir esta relação (e voltando às relações de reciprocidade) é pensar no ato da perceção de modo similar — resultado de uma continuidade. A perceção dá-se, assim, numa "relação simpa--tética com o percebido", que podemos encontrar na "sintonia ou na sincronia entre os meus próprios ritmos e os ritmos das coisas em si mesmas" (Abram, 1997, p.54).

Fig.2 Andy Goldsworthy, *Ice Sphere (Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire)* 11 Janeiro, 1987, fotografia a cores, 77 x 75 cm. GAC, Londres.

Um exemplo de tal sincronia encontra-se no processo de trabalho descrito por Andy Goldsworthy (s.d. cit. por Kastner e Wallis, 1998, p.69). Nas suas *Ice pieces* (**fig.2**), a respiração, a par da manipulação, assumem-se como modos de criar novas formas:

> *thick ends dipped*
> *in snow then water held until frozen together*
> *occasionally using forked sticks as*
> *support until stuck*
> *a tense moment when taking them*
> *away*
> *breathing on the stick first to release it*

São trabalhos de curta duração, que cedem rapidamente a outros processos naturais, sustentam-se como colaborações naturais que encerram uma valorização da "consciência da beleza da natureza, assim como dos seus padrões duradouros e qualidades efémeras" (Kastner e Wallis, 1998, p.69).

Consideremos agora Allan Kaprow (1979, p.198), quando, em *Performing Life*, propõe uma identificação do ato elementar da respiração com o movimento natural e contínuo das ondas:

> **(3)** *sitting alone at the beach*
>
> *drawing in your breath and releasing it*
> *continuing for some time*
>
> *walking along the waves' edge*
>
> *listening through earphones to the record of your earlier breathing*
>
> *with the rise and fall of the waves*

Esta peça é composta por três partes: a primeira está relacionada com a auto-consciência; a segunda altera essa consciência pela presença de outras pessoas; a terceira (à qual nos referimos) estende o ser às forças naturais mas retorna a este através do artifício da memória gravada (cf. *ibidem*, p.197). Ainda que o faça com intenções distintas, este exercício é bastante representativo de uma relação de continuidade, ao passar por diferentes graus de identificação e abertura.

Por outro lado, Vito Acconci, com o trabalho *Drifts* (1970) (**fig. 3 e 4**), coloca-se numa relação de implicação com a natureza, numa lógica de estímulo-resposta — o movimento do corpo é consequência do movimento natural, há uma imitação da natureza com o corpo (que não é feita através da representação nem no sentido de chegar a ela):

> *I. Rolling toward the waves as the waves roll toward me;*
> *rolling away from the waves as the waves roll away from me;*
>
> *II. Lying on the beach in one position, as the waves come up in varying positions around me.*
>
> *III. Using my wet body: shifting around on the sand, letting the sand cling to my body.*

Já no nome do trabalho encontrávamos as pistas para compreender o que está em causa. Para Acconci o conceito de deriva (*drifting*) "implicava a disponibilidade de cedência de controlo a uma força externa, e o tornar do objeto ou criatura à deriva num sujeito compatível ou 'recetor' " (Gieskes, 2006, p.231). Percebendo-se também as palavras que nos escreve acerca deste tipo de relação:

> "Performance como camuflagem (o performer pode alterar forma, coloração, de modo a se adequar ao seu contexto)." "[…] Performance como a absorção (…) dissolver os contornos de uma coisa para que ela se assemelhe a uma outra coisa […]"
> (Acconci, 1971 cit. por Gieskes, 2006, p.230).

Fig.3 Vito Acconci, *Drifts*, Novembro 1970, série fotográfica, preto e branco.

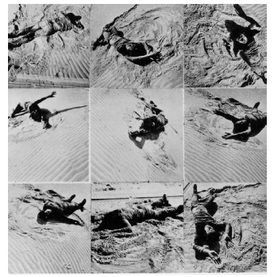


Fig.4 Vito Acconci, *Drifts,* Novembro 1970, série fotográfica, preto e branco.

Para além da abertura ao que nos rodeia, uma identificação com os padrões naturais, tal como o movimento das ondas, é também um modo de identificação, de nos tornarmos semelhantes, uma pertença à natureza. No fundo, uma memória corporal que é reativada — lembrando-nos como no 'fluxo criativo da evolução', os nossos sentidos "co-evoluiram com a química destas águas e deste ar, moldando-se aos padrões particulares da terra animada" (Abram, 2010, p.60).

Os elementos naturais não devem, assim, ser percebidos como entidades extrínsecas, que existem isoladas no mundo, mas como forças constitutivas — não só com as quais podemos encontrar-nos em conversa mas que são parte da nossa composição. Esta abordagem pode ser compreendida na teoria Gaïa que propõe que "a terra está viva e através da simbiose de processos físicos, químicos, geológicos e biológicos funciona como um organismo singular" (Lovelock, 1979 cit. por Kahn e Hasbach, 2012, p.5).

William Huggins (1865 cit. por Sagan, 1997, p.33) reconhece o mesmo sentido de funcionamento através de "uma comunidade da matéria por todo o universo visível" salientando, de seguida, "que os elementos mais largamente difundidos na multidão das estrelas são alguns dos mais intimamente relacionados com os organismos vivos do nosso globo, incluindo o hidrogénio, o sódio, o magnésio e o ferro." Anuncia-se, também, deste modo, uma correspondência entre escalas — a escala dos planetas e a escala dos organismos.

Ainda que noutro sentido, tal ligação cosmológica pode ser percebida nos trabalhos de Nancy Holt. Em *Hydra's Head* (1974) (**fig.5**), uma instalação feita na margem do rio Niágara, pequenas piscinas de água foram colocadas na terra, seguindo a configuração da constelação *Hydra*. Para além da correspondência entre as configurações e a correspondência conceptual com a água traz-se também uma nova relação de escalas — "trabalha a relação do homem com o universo

Fig.5 Nancy Holt, *Hydra's Head,* 1974. Cimento, água, terra. 7316 litros de água, 854 x 1891 cm (área), 2 piscinas de 122 cm de diâmetro cada, 3 piscinas de 91 cm de diâmetro cada, 1 piscina de 61 cm de diâmetro. 91 cm de profundidade. Margem do rio Niágara, Artpark, Lewinstson, New York.

ao invés de uma relação de envolvimento imediato" (Kastner e Wallis, 1998, p.87). Torna-se possível, assim, criar relações que de algum modo se enquadram no envolvimento cosmológico — envolvimento com um tempo que nos ultrapassa.

Quando estas experiências de continuidade ocorrem, é possível perceber que "as paisagens condensam exemplares únicos de uma ontologia complexa" (Simmel, 1913, p.34) uma temporalidade que unifica a diversidade do espaço: "um tempo de coexistência das idades dos elementos, incluindo o humano; um tempo longo, enlace do passado, presente e futuro; um tempo que (…) é maior do que o homem" (*ibidem*). Uma perceção de uma temporalidade maior permite, assim, criar padrões de interação com abrangências diferentes.

Para Berleant (1997a, p.110), uma das experiências mais complexas de continuidade é apresentada nos "encontros estéticos profundos e poderosos com a arte e a natureza" sendo que a continuidade representaria a "completude do envolvimento estético".

Uma tentativa por parte da arte de desprendimento "da ideia pictórica de paisagem como representação enveredando por uma dimensão mais experiencial e corporal de relação direta com a natureza" é reconhecida por Santiago B.Olmo (2001, cit. por Rosendo, 2006, p.6) no decurso do séc.XX.

Surge um envolvimento corporal com a natureza, preconizado, especialmente, pelos artistas da *Land art*, que vão procurar "formas de expressão que transponham as barreiras tradicionais da pintura de cavalete. O objeto artístico já não é a imagem pintada da paisagem mas sim a própria paisagem ou a paisagem intervencionada pelo artista" (Schum, 2004, p.88).

À luz da sua estética da envolvência, Berleant (1993, p.289) irá referir estes trabalhos que, através do uso de substâncias naturais, estabelecem uma relação com o local e suscitam o envolvimento com observador —

Fig.6 Ana Mendieta, *Untitled (From the 'Silueta' Series,* México), 1976 [1991], fotografia cromogénica s/ papel fotográfico, 25,5 x 20,3 cm. Tate.

Fig.7 Ana Mendieta, *Birth*, 1982. performance com terra, corpo da artista, lama, pólvora. Oldman's Creek, Iowa.

Fig.8 Charles Simonds, *Birth*, 1970, da série de 22 fotografias a cores, 16"x102".

a sua pertinência dá-se tanto pela "mensagem poderosa que poderão incorporar acerca da nossa relação com a natureza" quanto pela "participação física direta que a apreciação precisa" (*ibidem*).

Não só o observador é convocado a envolver o seu corpo, como alguns artistas usam os próprios corpos "para estabelecer uma relação performativa com um ambiente orgânico - a escala dos trabalhos em relação à forma humana" (Kastner e Wallis, 1998, p.114). Vêm enfatizar, deste modo, "uma ligação primordial e simbólica com a terra, criando formas contemporâneas de ritual" (*ibidem*).

A relação ritual — estruturadora desta conversa com a paisagem — é facilmente encontrada em Ana Mendieta, na série *Silueta* (1973-1980)(**fig.6**), uma série de autorretratos nos quais Mendieta literalmente inscreve a sua presença na paisagem. As inscrições do seu corpo eram construídas em lama, rochas ou terra, misturadas/montadas com folhas, musgo e flores, manchados com sangue, gravados com fogo ou cinza e lavados com água ou fumo. Estes trabalhos eram frequentemente feitos em conjunto com rituais pessoais de cura, purificação e transcendência (Kastner & Wallis, 1998, p.121).

Símbolos do corpo feminino e da sua relação com a terra, cumprem a imagem de um "corpo a fundir-se com a terra ou a pedra ou as árvores ou a erva, numa representação transformativa do corpo vivente a mutar-se numa outra substância" (Spero, 1992, p.240). Os traços da performance erodiam naturalmente e a terra voltava ao seu estado inicial. Completava-se, assim, um ciclo.

A relação com a terra que nos acolhe, a terra como possibilidade de renascimento, apoia-se nesta lógica cíclica — é simultaneamente nossa constituição e destino. Tome-se o caso de Charles Simonds, *Birth*, 1970 (**fig. 8**) — uma série de 22 fotografias e um filme de 16 mm de 3 minutos no qual se vê o simples ritual, descrito pelo próprio: "enterrei-me na terra e renasci dela" (Simonds, 1974, p.239). Ou ainda Keith Arnatt, *Self-Burial (Television Interference Project)* (**fig.9**) — uma de série de 9 fotografias televisionada em que vemos o artista cada vez mais enterrado na terra, um movimento que vai desde a sua posição em pé, em que olha o espectador, até que última imagem apenas a parte superior do seu crânio é visível à superfície do solo (cf. Loock, 2004, p.110).

Fig.9 Keith Arnatt, *Self-Burial (Television Interference Project)*, 1969, 9 impressões fotográficas a preto e branco s/papel montado 161,9 x 161,9 mm (dimensões totais). Tate.

Um outro modo primordial de envolvimento destaca-se em Richard Long. O artista desenvolve no ato de caminhar uma relação de comprometimento: caminhar permite medir a paisagem com o próprio corpo, demonstrando-nos que "...somos a unidade da paisagem" (Carneiro, 2006, p.4) assumindo-se ainda como o meio ideal de explorar relações entre "tempo, distância, geografia e medida" — é neste sentido que Wightman (1999, p.87) define o ato de Long — relevando ainda o modo como este "se torna fisicamente parte da paisagem (...) dentro dela, não como um observador distanciado" (Craig-Martin, 1980 cit. por Wightman, 1999, p.87).

O próprio Richard Long reconhece no ato de caminhar uma ação transversal fundando-o numa história cultural — "desde os peregrinos até aos poetas japoneses itinerantes, aos poetas românticos ingleses e aos caminhantes de longas distâncias contemporâneos" (Long, 2000, p.48). Caminhar como arte é ter também estes caminhantes como referência. Por outro lado, as marcas na terra que encontramos em *A Line made by Walking*, 1967 (**fig.10**) e nos trabalhos de caminhadas subsequentes são um modo de inscrição primário — "[s]ão testemunhos de uma ação, um evento repetitivo ou a simples passagem diária" (Franco, 2013a cit. por Rodrigues, 2013, p.272).

Também Hamish Fulton partilha a experiência de caminhadas individuais colocando no envolvimento físico do caminhar um aumento da recetividade em relação à paisagem. Estas surgem com o intuito de "mudar as perceções e não a 'paisagem' "(Fulton, 2001, p.30). Com esta afirmação, o artista dá-nos uma perspetiva com a qual nos identificamos: é o modo de ver que se pretende mudar, não a paisagem em si mesma.

Fig.10 Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967. Fotografia a preto e branco, 37,5 x 32 cm. Somerset, England.

Daí que nos apresente séries de fotografias, acompanhadas com texto, e não fragmentos ou manipulações da paisagem por onde passou — a " 'paisagem' como local — e não como matérias-primas" (*ibidem*). Fulton remove-se assim de uma possível relação de domínio assumindo que "o fluxo de influências *deve* ser da natureza para mim, não de mim para a natureza" (Fulton, 1995, p.242). O seu trabalho é assumido pelo próprio como "um gesto simbólico de *respeito* pela Natureza" (*idem*, 2001, p.30).

1.3. Incorporação

As relações incorporadas são um dos aspetos fundamentais do envolvimento que pretendemos abordar: ao experienciar a natureza, é possível reconhecê-la como um intercâmbio contínuo entre o meu corpo e as entidades que o rodeiam.

Para melhor definir a sua estética de envolvência, Berleant (1993, p.290) opõe-na à "contemplação desinteressada" de Kant, mas será também neste autor que irá encontrar um aspeto fundamental da experiência estética da natureza — o Sublime: "a capacidade de o mundo atuar numa escala de tal modo monumental que excede as nossas capacidades de enquadramento e controlo, e o que produz, em substituição, destes sentimentos de magnitude avassaladora e de respeito".

Ao invés de esta ser uma situação de exceção, como Kant a coloca, estes sentimentos deverão ser um modo de instituir uma estética da natureza distinta. Esta estética seria para Berleant (*ibidem*, p.291) "livre dos constrangimentos da teoria tradicional das artes" – repensando deste modo as relações entre arte e natureza. Assim, continua o autor, não precisaríamos de tentar criar uma correspondência entre apreciação ambiental/criação artística (através da objetivação) nem encarar a contemplação de um objeto/de uma cena da natureza com uma sensação de distanciamento, nem tampouco substituir a conceção da arte pela ordem da natureza.

É através de fenómenos como o tumulto esmagador do oceano que procuramos a compreensão na sensibilidade — é impossível um distanciamento — "parte do poder estético destas ocasiões reside na nossa própria vulnerabilidade" (Berleant, 1993, p.293-294).

A vulnerabilidade é em si uma condição bastante relevante neste reequacionar das relações com a Natureza. David Abram (2010, p.48) diz-nos mesmo que só seremos capazes de experienciar o mundo sensível na medida em que nos tornamos vulneráveis a este: "[a] perceção sensorial é a interação contínua, o terreno entra em nós apenas na medida em que nos permitimos ser adotados *dentro* do terreno."

No mesmo sentido, Tuija Kokkinen (2011, para.3) define uma '*weak (human) action*' — ato (humano) subtil[3] como um "pré-requisito para a perceção e participação de agentes não humanos" explorando as "relações (im)potenciais entre humanos e não humanos no local onde a performance decorre". A atitude de (im)potencialidade — não agir quando o poderíamos fazer — revela-se uma ferramenta poderosa. Assim, percecionar o que nos rodeia ou ouvir o ambiente é um modo de humildade. Esta atitude poderá abrir um espaço para a perceção consciente das vozes que nos rodeiam.

Merleau-Ponty (cit. por Abram, 1997, pp.52-53) empreende também a metáfora da conversa — uma conversa silenciosa "um diálogo contínuo que se revela numa camada abaixo da minha consciência verbal — e comummente, até, *independente* da minha consciência verbal".

É com tal consciência que Abram (2010, p.70) pensa em "palavras e expressões que respeitam a incognoscibilidade última das coisas (…) modos de falar que estão em consonância com uma certa alteridade enigmática, uma incerteza." Também Berleant (1993, p.291) procura reestabelecer esta relação de mistério, servindo-se desta como argumento

[3] **N.T. :** optou-se por traduzir o termo "weak'"por subtil em vez de utilizar a acepção de fraco ou débil. Neste caso, parece-nos que o sentido desta expressão de Kokkonen remete para um cuidado, uma subtileza consciente na ação mais do que uma debilidade intrínseca de quem a executa.

para uma relação de respeito enquanto a interação mais adequada a estabelecer com a natureza "não apenas devido à sua magnitude e poder, mas também pelo mistério que, tal como na obra de arte, é parte da poesia essencial do mundo."

As conversas que poderão ser empreendidas convocam, assim, outras manifestações que não apenas a palavra. Será na exploração da capacidade de chegarmos a uma linguagem natural ou de deixar a natureza falar 'nos seus próprios termos', através da sua poesia, que poderá definir a abordagem no projeto.

Não só 'pensar paisagem', como se discutia no início deste texto, mas incorporar paisagem. A palavra *incorporar*, tal como empregue por Berleant (1997b, p.382) "significa literalmente entrar com os nossos corpos, e a experiência estética do ambiente envolve este comprometimento num todo."

Reconhecemos, de igual modo, que "o corpo consciente não observa o mundo de modo contemplativo, mas que participa ativamente no processo experiencial" (*ibidem*, p.381).

2. A Paisagem *dentro*.

Corpo e imagem. Viagem e memória (deslocamento duplo). Entre o olhar do poeta e o olhar da natureza.

Se no capítulo anterior pensávamos nas relações do corpo dentro da natureza através da *incorporação*, emprestando-lhe o sentido de participação — entrar com o corpo — pensamos agora no movimento inverso, o da absorção — a paisagem dentro do corpo. É importante a utilização aqui do termo 'paisagem' e não 'natureza', já que, como iremos perceber de seguida, a paisagem precisa da presença interpretativa de um corpo. Irá surgir simultaneamente de um deslocamento e de uma interiorização.

Fala-se do surgimento do sentimento de paisagem[4] em dois eixos distintos — um ocidental e um oriental — e no modo como a viagem participa neste processo — quer a viagem com o intuito da expansão, quer a viagem que prevê uma introspeção. Estudam-se os deslocamentos e relações entre corpo, lugar e imagem e o modo como estes podem derivar em paisagem.

2.1. Paisagem *dentro*. Imensidão íntima.

Pela peculiaridade das suas intenções e observações, a experiência de Petrarca (1304-1374) na subida ao Monte Ventoux é frequentemente apontada como um dos momentos originários da consciência da paisagem (cf. Maderuelo, 2006, pp.102-103; Ritter, 1963, p.95; Mitchell, 2002, p.11). A narração de Petrarca irá constituir um dos primeiros momentos de um interesse por uma paisagem na Europa, descrevendo o até então nomeado como "território" (Camí, 2013, p.107).

É a 26 de abril de 1336[5] que Petrarca empreende esta viagem, acompanhado apenas pelo seu irmão. Este ato irá ser alvo de questionamento contínuo, quer pelo próprio, que o considera inexplicável, quer por outros — um camponês[6] que irá tentar demovê-lo da sua subida.[7]

Nas notas que vai escrevendo Petrarca diz-nos que segue viagem "apenas impulsionado pelo desejo de tomar conhecimento por

[4] Parece-nos importante estabelecer a distinção entre "sentimento de natureza" e "sentimento de paisagem". Simmel (1913, p.43), relativamente a esta questão, ressalva: "[m]uitas vezes se sustentou que o peculiar "sentimento da natureza" só se desenvolveu na época moderna (…) As religiões de tempos mais primitivos parecem-me justamente manifestar um sentimento particularmente profundo pela "natureza". Foi só a sensibilidade para a específica formação "paisagem" que cresceu mais tarde e precisamente porque a sua criação exigiu que ela se desprendesse daquele sentir unitário da Natureza Total". E, contudo, há uma "riqueza reconciliada da paisagem, que constitui um individual, fechado, pleno de si e não obstante permanece vinculado sem contradição ao todo da natureza e à sua unidade" (*ibidem*, p.44).

[5] Carta fechada nesse dia. A experiência, recolhida em formato epistolar, foi narrada ao seu amigo Dionigi da Borgo Santo Sepulcro (cf. Camí, 2013, p.107; Ritter, 1963, p.95).

[6] Que irá representar essencialmente o saber rural, a proximidade da natureza de quem trabalha nela e dela retira o seu sustento e que não conseguirá ver utilidade na sua fruição estética.

[7] *"Encontrámos um pastor muito velho que, com muitas palavras, tentou dissuadir-nos da escalada. Ele próprio, cinquenta anos atrás, no fogoso ardor da juventude, também tinha escalado a montanha até ao cume; contudo, apenas levara para casa arrependimento, cansaço e um corpo e um casaco esfarrapados. Não se voltou a ouvir falar, nem antes nem depois daquela ocasião, que alguém tivesse ousado algo semelhante*" (Petrarca, 1933 cit. in Ritter, 1963, p.96).

contemplação direta da invulgar altura de um lugar" (1933 cit. por Ritter, 1963, p.95) e que estava "disposto a contemplar o que tinha ido ver" (1978 cit. por Maderuelo, 2006, pp.103-104). Maderuelo (2006, p.104) ressalva que esta "suposta ascensão a um monte para 'ver' tem um sentido metafórico". É a "ascensão do pensamento do corpóreo ao incorpóreo" (Petrarca, 1933 cit. por Ritter, 1963, p.96).

É o ímpeto originário de subir a montanha para 'tomar conhecimento pela contemplação' combinado com inquietações que surgem neste processo que serão fulcrais na incursão de Petrarca. "Deixando para trás de si todos os fins práticos", Petrarca aproxima-se "primeira vez da natureza com um "sentido próprio", diferente do que impele "a investigação e o saber" (cf. Buurchardyt, cit. Ritter, 1963, p.95).

Uma vez no Monte Ventoux e influenciado por uma ressalva de Santo Agostinho, que denuncia a contemplação do exterior pelo "esquecimento de si" que esta implicaria[8], Petrarca conclui que terá "visto o suficiente das montanhas" e vira o seu "olho interior" para si próprio (Mitchell, 2002, p.11).

Esta sequência — contemplação/introspeção — introduz aqui um novo ponto: o modo como olhar a natureza nos faz voltar-nos para nós mesmos — a paisagem projetiva. Ainda que para Petrarca apareça como uma rutura este será um momento importante para pensar tais relações. Assim, "paisagem é natureza que se torna esteticamente presente no olhar de um contemplador sensível e sentimental" (Ritter, 1963, p. 105) e sê-lo-á apenas quando, tal como Petrarca, nos entregamos "sem um fim prático, em 'livre' contemplação fruidora, para se encontrar a si mesmo na natureza" (*ibidem*).

Dois séculos mais tarde, São João da Cruz (1542-1591), poeta e místico espanhol, preso pela instituição religiosa por seis meses em 1577, oferece-nos um outro exemplo de ligação interior/exterior que

[8] *"Os homens deslocam-se até lá e observam, espantados, os cumes das montanhas, as amplas vagas dos mares, as correntes que fluem até ao longe, a imensidão do oceano, o curso dos astros, mas esquecem-se de si mesmos."* (Agostinho, s.d. cit. por Ritter, 1963, p.97).

ganha o seu exponente na poesia. A cela em que estava detido não tinha janelas e era-lhe impossível pôr-se de pé. Foi durante este período que São João escreveu a maior parte dos poemas pelos quais é conhecido (Viola, 2005, p.116).

No caso de São João da Cruz a separação entre o interior e o exterior é literal: o interior da cela, um espaço físico sem possibilidades relacionais, que constrange o corpo, torna-se uma analogia do interior — estar virado sobre si mesmo. A paisagem exterior projetada pelo poeta surge como uma tentativa de expansão — sair de si. Contudo, as duas estão intimamente ligadas, já que é por estar isolado que os "tumultos da sua alma e da sua fé" (Ammann, 2005, p.15) se podem aprofundar e expandir em poesia e paisagem.

Com poemas que falavam de amor, êxtase, passagem pela noite escura, e voar por cima das paredes da cidade e montanhas (Viola, 2005, p.116) o poeta encontrará nas paisagens que guarda dentro de si um escape do isolamento forçado, uma forma de vencer a separação com o exterior.

Em 1983, Bill Viola recupera este episódio dedicando-lhe um trabalho — *Room for St. John the Cross* (**fig.11**): um quarto de dimensões similares às do que São João da Cruz foi mantido em clausura. Em dois espaços fechados, este pequeno quarto e um outro que o envolve, há dois canais de vídeo. O primeiro, o espaço maior, é uma grande projeção de vídeo de montanhas com o som do vento a preenchê-lo; dentro do pequeno quarto há uma pequena janela pela qual se pode olhar para a projeção das montanhas e um monitor com uma filmagem de uma montanha parada e com o som de uma voz que dificilmente se ouve — é alguém a ler os poemas de São João da Cruz em espanhol (Viola, 1984, enum). A voz que lê torna-se numa espécie de sussurro do vento e as imagens da montanha apresentam-se-nos em contraste com o isolamento do personagem: janela para o seu interior — o som tumultuoso da tempestade é o reflexo exterior dos tormentos de São

Fig.11 Bill Viola, *Room for St. John the Cross,* 1983. Instalação de vídeo/som. 4,3 x 7,3 x 9,1 m. MOCA, Los Angeles.

João. Sobre esta relação Bill Viola fala-nos de como nos coloca no centro da tempestade: há um caos incrivelmente turbulento por todo o lado e um centro calmo, muito sólido, que ancora toda a peça (*ibidem*). Um centro: o interior a ancorar o caos exterior.

A dialética interior/exterior que encontramos aqui permite-nos evocar Gaston Bachelard. No seu livro *Poéticas do Espaço* (1994), o autor apresenta-nos o conceito de 'imensidão íntima' colocando o surgimento desta numa relação de "concordância da imensidão do mundo com a profundidade íntima do ser" (p.189). Dando início ao capítulo em que explora tal conceito cita Rainer Maria Rilke: "O mundo é grande, mas em nós/ é profundo como o mar" (Bachelard, 1994, p.183). Estes dois versos deixam claro o que pretendemos introduzir aqui — associar a profundidade do ser à extensão do mundo, usando, para isso, analogias naturais.

Referindo-se à experiência da imensidão, Bachelard (1994, p.205) dá-nos duas imagens: "a água sem limites e a areia infinita". Experiências de 'deslocação do ser', as duas imagens referidas — que podemos iden-tificar respetivamente com o oceano e o deserto — referem-se a condições extremas, mais do que a locais objetivos, passíveis de uma identificação projetiva.

Resultado de um longo devaneio diurno, Baudelaire (s.d., cit. por Bachelard, 1994, p.195) partilha uma imagem de imensidão que deveria ser obtida na absoluta solidão "uma solidão com um *horizonte imenso* e uma luz amplamente difusa; (…), a imensidão sem outro cenário senão ela mesma."

É possível encontrar nesta imagem paralelismos com a imagem de *Chott El-Djerid: A Portrait in Light and Heat* (1979) (**fig.12**) e com o tipo de experiência que Bill Viola pretendia proporcionar: a indução de uma "forma de ver intensa" (Viola, 2005, p.55) que resulta na exaltação da imagem e no atingir de um limite, no confronto com um vazio

que nos vai sendo dado a perceber que é um vazio interior. "O espaço torna-se um ecrã de projeção. O dentro torna-se fora" (*ibidem*). O vídeo alterna entre o deserto que lhe dá nome — Chott el-Djerid, um vasto deserto de sal no Sahara Tunisino —, e os planaltos nevados de Illinois e Saskatchewan, Canada. Foca-se no efeito que ocorre no deserto pelo intenso calor — *fata morgana* — e que distorce os raios luminosos e que cria formas ondulantes e distendidas, que nos aparecem em miragens. Assume-se deste modo como uma "meditação pictórica" (Carnegie Museum of Art [CMOA], s.d., enum) unindo imagens de referentes opostos mas de intensidades semelhantes.

Fig.12 Bill Viola, *Chott El-Djerid (A Portrait in Light an Heat*, 1979. Vídeo a cores c/ som, 28'(*still)*

Sobre a correspondência entre condições opostas, Phillipe Diolé vê na experiência de imersão na água profunda a dissolução dos laços de tempo e espaço do deserto (Bachelard, 1994, p.204). Por outro lado, Robert Smithson (1968, p.109): "O deserto é menos 'natureza' do que conceito, um local que engole fronteiras". A abolição da fronteira que temos vindo a falar, interior/exterior dá-se reconhecendo que "a verdadeira extensão de qualquer paisagem é transversal simultaneamente ao interior e ao exterior do indivíduo" (Viola, 2005, p.253) do intuito duma "identificação entre Ver e Ser: unificar a perceção e a ontologia" (*ibidem*, p.260).

Como defende Novalis (1989, cit. por Tavares, 2013, p.197) o papel do artista, do criador, é unir "sem cessar extremos opostos" e "quanto mais opostos melhor". Trata-se de introduzir uma "flexibilidade da distância", a mesma que Delfim Sardo (1995, p.15) nos pede quando escreve sobre Michael Biberstein, "de abdicar da procura da distância correta e problematizar a própria ideia da *diferença como oposição*. Abdicar da oposição entre interior e exterior, entre ver e compreender."

Neste estranho sistema de intercâmbios Merleau-Ponty (1986, p.19) encontra "um enigma do corpo que a pintura justifica". A visibilidade manifesta da pintura duplica-se numa visibilidade secreta: "a natureza

está no interior" disse Cézanne – qualidade, luz, cor, profundidade – só existem porque despertam um eco no nosso corpo, porque este os recebe (*ibidem*).

2.2. O corpo como lugar das imagens

Como fomos vendo, é nas absorções do que se passa no mundo, na experiência da perceção, que se formam as imagens. Hans Belting em *Antropologia da Imagem* (2014, p.80) irá introduzir que o corpo como lugar das imagens, detentor duma condição dupla — lugar que ocupa um espaço no mundo e "lugar onde se conhecem (reconhecem) e produzem imagens."

Antes de mais, ressalve-se que o termo imagem não se refere apenas à visão, como esclarecerá António Damásio (2001, p.362):

> "Pelo termo imagens quero significar padrões mentais com uma estrutura construída com a moeda corrente de cada uma das modalidades sensoriais: visual, auditiva, olfactiva, gustativa e somatossensorial. A modalidade somatossensorial (esta palavra vem do grego *soma*, que significa "corpo") inclui vários "sentidos": tacto, muscular, temperatura, dor, visceral e vestibular. A palavra imagem não se rege apenas às imagens "visuais", e não se refere apenas a objectos estáticos."

Mais uma vez pede-se que não nos cinjamos à visualidade, convocando outras sensações e processos que envolvem o corpo como um todo.

Sobre o processo de construção de imagens podemos ler também em Damásio (2001, p.363) uma breve descrição: dá-se em dois movimentos inversos possíveis — do exterior do cérebro para o seu interior, quando nos ocupamos de objetos; do interior para o exterior, quando reconstruímos objetos a partir da memória.

E é através da memória que as imagens se irão implementar no corpo: "as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço" (Belting, 2014, p.80). Diferentemente das imagens do mundo exterior que nos fazem "ofertas imaginais", as imagens íntimas, profundamente relacionadas com o corpo, têm um "significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade" (*ibidem*). São transitórias, tal como os nossos corpos, distinguem-se pela sua imaterialidade das imagens que existem no mundo externo.

Contudo, enquanto lugar das imagens, o corpo relacionar-se-á, invariavelmente, com os lugares físicos que percorremos. Como iremos ver de seguida, a experiência da viagem e a consequente memória de lugares distintos no mundo tiveram um papel fundamental na implementação da consciência da paisagem.

A capacidade de os nossos corpos ocuparem lugares no mundo e poderem regressar a tais lugares irá, segundo Belting (2014, p.80), abrir a possibilidade de, dentro ou fora do corpo, o lugar se ter transformado. Tal acontece porque este lugar entretanto se transformou, para nós, em imagem (cf. *ibidem*, p.86). E será a partir dela que o medimos.

2.3. Paisagem: viagem e retiro – duas origens. A pintura como posse e a pintura como meditação.

Falar das origens da paisagem é um exercício complexo, tal como a identificação do momento em que diferentes condições se reúnem para dar origem a uma consciência da paisagem.

É importante ressalvar, desde logo, que diferentes relações e consciências da natureza, possivelmente com outros nomes, sempre existiram em todas as épocas e culturas. É por esta razão que Augustin

Berque, (2008, pp.200-201), no ensaio *O pensamento paisageiro; uma aproximação mesológica* distingue dois pensamentos: o *pensamento paisageiro*, um sentimento relacional com a natureza; o *pensamento de paisagem*, uma particular relação com a natureza decorrente de uma construção cultural. Define este último por um conjunto de condições específicas[9]. É neste sentido que falaremos de duas 'origens' da paisagem, que nos permitirão introduzir duas atitudes relativamente à natureza e à representação.

Seguindo Augustin Berque no artigo citado e Javier Maderuelo em *El Paisaje. Génesis de un concepto* (2006) dir-se-á que a paisagem se sedimenta em dois momentos e dois contextos distintos. Iremos falar, deste modo, da paisagem europeia, nascida no Renascimento e da, muito anterior, paisagem chinesa. Relevante será também pensar o modo como estas surgem e se assumem em relação à viagem - a primeira num movimento de exterioridade e expansão, a segunda numa via da identificação e da introspeção.

Lembramos a intenção originária de Petrarca: o intuito de viajar para ver como uma das primeiras manifestações da paisagem. Três séculos mais tarde este intuito solidificar-se-ia na prática do *Grand Tour* europeu. Viagens movidas pelo "prazer de conhecer outras cidades e outras gentes" irão suscitar a possibilidade de comparar territórios e, consequentemente "nascerá a nostalgia dos lugares pelos quais se terá passado"(cf. Maderuelo, 2006, p.141). Naturalmente, como vimos, na memória formar-se-ão imagens e é a necessidade da recordação que "conduzirá o viajante a tentar fixar na sua retina e posteriormente em desenhos, gravuras e quadros a aparência dos lugares e a imagem dos monumentos que visita" (*ibidem*).

Outro momento importante para o surgimento desta consciência pela comparação encontra-se ao longo do período dos Descobrimentos. É na comparação da pátria de origem com os territórios do chamado "Novo Mundo" que surge uma autêntica sensação de assombro (*ibidem*, p.105). O termo país e o conceito de paisagem vão surgir, em boa

[9] (para que se defina que um povo tem uma consciência de paisagem instituída). São estas (por ordem crescente de discriminação): "1. uma literatura (oral e escrita) louvando a beleza dos lugares; 2. uma toponímia indicando a apreciação visual do ambiente (em francês por exemplo: Bellevue, Beloœil, Mirabeau…); 3. jardins de recreio; 4. uma arquitectura disposta para a fruição de uma bela vista; 5. pinturas representando o ambiente; 6. uma ou mais palavras para dizer 'paisagem'; 7. uma reflexão explícita sobre 'a paisagem' " (Berque, 2008, p.201).

medida, da comparação entre territórios, da constatação das diferenças visuais e caracterológicas e da lembrança da pátria deixada para trás (*ibidem*, p.99). A viagem e a memória assumem-se fundamentais para constituir as bases do pensamento de paisagem europeu.

Nos primeiros anos do séc.XVII surgem dois dados relevantes para a afirmação da paisagem enquanto género autónomo — a sua fixação em palavra e em imagem. Em 1603, Hendrick Goldtzius, com *Paisagem de dunas perto de Haarlem*, faz o primeiro desenho sem uma finalidade secundária (servir de fundo ou apontamento para uma composição posterior ou descrição topográfica de um lugar). Uma paisagem autónoma cuja vontade era a de mostrar apenas "o que se vê" numa representação estética de um lugar físico concreto. Por sua vez, em 1604 dá-se "a aparição consciente de uma palavra impressa (…) num tratado sobre pintura" que nomeia a paisagem — Carel Van Mander qualificou o companheiro Gilis van Coninxloo de "fazedor de paisagens" inventando, para isso, o termo holandês *landschap* (cf. Maderuelo, 2006, pp.13-14).

Fig.13 Hendrick Goldtzius, *Paisagem de dunas perto de Harlem,* 1603. Aparo e tinta castanha s/ papel.

Não podemos deixar de comentar o termo — "fazedor de paisagens" — que implica uma construção, um foco no autor, artesão da paisagem. A comparação deste termo com que falaremos de seguida, referente à paisagem chinesa, irá anunciar uma diferença importante: entre o fazer desvinculado da natureza e o encontro entre duas cosmologias.

A China é então a primeira cultura com um termo específico para nomear a paisagem — a palavra composta *shanshui — montanha-água*, fixada entre o séc.IV e V.[11]

Para esta consciência muito terá contribuído a prática do "retiro na natureza" - surgida no contexto do Taoismo, cujos ideais remetem à natureza mais do que à ordem social (Maderuelo, 2006, p.20).

Ainda que muitas das pinturas fossem feitas entre paredes e, portanto, as cenas fossem imaginárias, eram informadas "por um entendimento íntimo da paisagem" (Honour e Fleming, 2009, p.272).

[11] Em 353, em vários poemas da *Antologia do pavilhão das orquídeas*, e em 440 com a publicação da *Introdução à pintura da paisagem de Zong Bing* (cf. Berque, 2008, p.202).

Fig.14 Li Cheng, *Templo Budista nas Montanhas depois da Chuva,* c.950 (DC). Rolo suspenso, tinta e cor sobre seda, 111,8 x 55,9 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City,

[12] "Leia-se o pntor Shitao a este propósito: *"A montanha, com os seus cimos sobrepostos, as suas falésias sucessivas, os seus vales secretos e os seus precipícios profundos, os seus penhascos elevados que despontam bruscamente, os seus vapores, as suas névoas e o seu orvalho, o seu vapor e as suas nuvens, faz pensar no mar que quebra, traga, salta; (...) as qualidades do mar, das quais se apropria a montanha"* (Shitao cit.por Cheng, 2012, p.233)

Sabe-se que muitos dos artistas desenharam, de facto, o que viram e ainda que as suas paisagens carregassem uma parecença com o cenário real a intenção primordial era representar a essência da natureza e não simplesmente vistas de beleza natural (*ibidem*).

Assim, ao invés de uma separação, esta noção de paisagem irá surgir de uma comunhão, *shanshui* é a aliança entre as duas realidades que a compõem (montanha-água) (cf. Cheng, 2012, p.77). Pertencentes ao mesmo fluxo universal e reconhecíveis uma na outra, pede-se ao artista que procure o que existe de rígido na água e o que é fluído na montanha.[12] E é deste modo que chegaremos a uma identificação absoluta entre paisagem e pintura. Em Li Cheng, encontramos um exemplo, o *Templo Budista nas Montanhas depois da Chuva* c.950 DC (**fig.14**) explora a relação entre os dois elementos, montanha e água, visualmente e espiritualmente (cf. Honour e Fleming, 2009, p.272).

François Cheng (2012, p.233), partindo de Shitao, esquematiza o momento em que a cosmologia estabelece uma relação orgânica com a pintura: o pincel é identificável com a montanha no seu "encerramento latente"; a tinta, na sua fluidez, identifica-se com a água num desencadeamento imenso". É possível lê-lo em Sun Guoting, calígrafo chinês da dinastia Tang: "Quando pincel se move, a água flui de uma nascente, e quando o pincel para, uma montanha permanece firme (…) estes são iguais aos subtis mistérios da natureza: não podem ser forçados" (s.d. cit. por Ingold, 2007, p. 131).

Esta especial relação com a representação é destacada por Julien Thomas (1995) no ensaio *The Politics of Vision and the Archaeologies of Landscape* que realça o facto de a arte pré-histórica e não-ocidental representar mais frequentemente o lugar "como uma impressão, um sentimento, significância ou sentido" (p.21) mais do que em termos de aparência exterior. Esta relação dar-se-ia por serem "locais experienciados a partir de dentro". Irá contrapor a estas culturas a história da arte desde o Renascimento no Ocidente "dominada por um imperativo para representar o mundo tão realisticamente quanto possível" (*ibidem*).

Yuriko Saito (1998, p.321) vai também falar-nos da representação no Ocidente como apreciação exclusiva da "superfície pictórica do objeto". Saito vai fundar este tipo de apreciação nos escritores britânicos do pitoresco do século XVIII. Tal apreciação recomenda "que abordemos os objetos naturais como "formas gerais, ações e combinações" e "vários arranjos de forma e cor". Assim, "deveríamos ver uma paisagem como se fosse um quadro de uma paisagem, utilizando, para isso um vidro Claude"[13] (**fig.15**).

Julien Thomas (1995, p.21) irá ainda associar esta abordagem à representação ao desenvolvimento da perspetiva linear e às relações conceptuais operantes nesta técnica. Apesar de não ser tida "como um artifício, mas como um meio de revelar a verdade", a arte da perspetiva é uma "forma de controlo visual". Já para Merleau-Ponty (1974, p.67) esta é "muito mais do que um segredo técnico para representar uma realidade (…) é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado". A perspetiva geométrica propicia uma série de relações espaciais de diferenciação, dentro da tela, mas também na relação sujeito-objeto "localizando o observador fora do quadro, e fora das relações que estão a ser representadas." (Thomas, 1995, pp.21-22). Merleau-Ponty (1974, p.67) vai reafirmar esta relação com o exemplo da perspetiva aérea na qual se sente que "aquele que pinta a paisagem e aquele que olha o quadro são superiores ao mundo, como o dominam". Assim, no sentido da apropriação pelo olhar do observador, o que está "dentro da moldura assume o papel passivo do objeto" (Thomas, 1995, p.22). Dá-se uma alienação da terra, tornada objeto sem agência própria. Com isto nasce, segundo Thomas, uma "nova política da visão" — o território é desconectado dos padrões hereditários de ocupação e torna-se passível de ser comprado e vendido sem restrições.

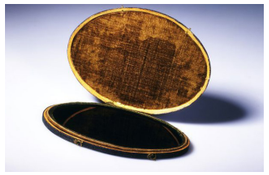


Fig.15 Autor desconhecido, "vidro Claude", produzido entre 1775 e 1780. Victoria and Albert Museum.

[13] Auxiliar portátil do desenho e da pintura abundantemente usado no final do século XVIII. O "vidro" consistia num espelho ligeiramente convexo que se segurava à altura do olhar e permitia reduzir as vistas extensivas às dimensões de um pequeno desenho. A imagem vista era o cenário atrás do utilizador (cf. Victoria and Albert Museum [VAM], s.d., enum). O mecanismo, popularizado pelo pintor Claude Lorrain, produzia uma imagem sépia da paisagem. "Goethe queixava-se de que, (…), já ninguém olhava de frente para a paisagem, mas de costas, porque era mais sedutor olhar para a paisagem definida a sépia por um mecanismo óptico, do que através de uma visão directa" (Sardo, 2008, p.44).

Chegamos assim a uma diferente relação com a ideia de posse, a pretensão de comodificar territórios associável à representação como uma tentativa de dominar a natureza — na pretensão de a imitar visualmente ou mesmo de a corrigir, no intuito de a tornar mais bela: "para além da defesa do mimetismo reconheceu-se ao artista capacidade de na obra corrigir a natureza" (Câmara, 1996, p.22).

Contrariamente, e como vimos, o sentido de realidade de uma pintura de paisagem chinesa não se prendia com a similitude visual. Entendida como um retrato da realidade remetia-se a "uma realidade no seu próprio direito, enquanto manifestação do espirito cósmico que trabalha através da mão do artista e numa perfeita harmonia com este" (Honour e Fleming, 2009, p.275). Encontro com o cosmos em vez da pretensão de domínio.

2.4. **Paisagem - possuir/ser-se possuído**.
Relações entre lugar e imagem, viagem e memória.

> *É difícil colecionar paisagens como se colecionam quadros e, por isso, temos de nos contentar em visitar locais cénicos, colecionar, por assim dizer, experiências de paisagem. Há quem suponha possuir terra, mas raros são aqueles que podem supor possuir uma paisagem.*
>
> (Berleant, 1997b, pp.384-385)

Ao invés da relação de posse com o território que havíamos falado acima discutiremos uma outra relação de posse. Merleau-Ponty (1986, p.134) descreve o evento da perceção como uma invocação dirigida ao corpo e a subsequente "possessão" pelo que é percebido: "aquele que vê

não pode possuir o visível a não ser que seja possuído por ele", ou antes, não possuímos as ideias sensíveis, elas possuem-nos (cf. *idem*, 1968, p.151), do mesmo modo é o sensível que toma posse dos nossos sentidos quando os abrimos ao mundo (cf. *idem*, 2005, p.246). É, portanto, o mundo que nos possui quando nele estamos envolvidos.

Relativamente à paisagem, Merleau-Ponty (2005, p.472) reconhece-lhe um sentimento de posse específico decorrente do "seu impacto" no observador, no facto de nele produzir sentimentos, possuí-a através de um olhar perspetivado: "porque é a minha própria vista da paisagem (…) gozo possessão da paisagem em si mesma."

Do mesmo modo, a tensão entre possuir uma paisagem/ser possuído é percetível na descrição de Henri Rousseau (s.d. cit, por Berger, 2008, p.126):

> "Não há nada que me faça mais feliz do que olhar e pintar a natureza. (…) [Q]uando vou para o campo e se vê o sol em toda a parte, e todos os diferentes verdes e as flores, digo para mim mesmo: Tudo isto é meu, verdadeiramente".

John Berger (2008, pp.126-127) coloca um processo de devir no sentimento descrito por Rousseau, questionando: "Não estará ele a dizer que quando está a ver e a pintar a paisagem ele está de algum modo, a tornar-se a paisagem?" Há um tipo de posse que não se dá, assim, por um relação vertical de domínio mas por uma identificação, uma transubstanciação.

Em *Meditação e posse do espaço/paisagem como obra de arte* (1977)[14] Alberto Carneiro torna visível a relação de posse enunciada — a paisagem possui-se ao estar/meditar nela. Uma gravação de aúdio, com a duração de 4'40" e mais tarde acompanhada por oito folhas com a ação escrita e desenhos esquemáticos (cf. Rosendo, 2006, p.10). Este relato[15] inicia-se com a posição do narrador — "sentado na terra", de "pernas cruzadas" - numa pose meditativa — assume-se como o "centro

[14] Trabalho desenvolvido para um conjunto de exposições *Un espace parlé. A spoken space* que decorreu na Galeria Gaëtan em Genebra sendo que o ponto comum a todas as exposições era a utilização do dispositivo sonoro. (cf. Rosendo, 2006, p.10)

[15] As seguintes referências entre aspas (até indicação do contrário) referem-se à ação escrita por Alberto Carneiro cujas imagens das anotações foram consultadas em Silvério, 2008 (pp.66-67).

Fig.16 Alberto Carneiro, *Meditação e posse do espaço/paisagem como obra de arte,* 1977. Grafite s/ papel milimétrico. (1 de 8) 34 x 22,8 cm.

do mundo". Deste centro abarca a paisagem que o rodeia, ("o meu corpo todo abarca o amanhecer") em quatro momentos distintos — quatro quadrantes: o amanhecer, o meio dia, o entardecer, o meio da noite, em cada um uma orientação distinta. Durante o ciclo do dia descreve, assim, um círculo com o corpo (**fig.16**).

A descrição do que o envolve é sintética, prendendo-se com os ritmos, relações, formas e contornos/movimentos do que vê: "um cume outro cume o pico mais elevado uma descida abrupta". Distingue três planos observacionais, descrevendo-os: o plano longínquo — o horizonte; o plano intermédio: "o rio serpenteante", "as ondas"; o plano próximo: "as árvores", "as dunas", "os seixos". Catarina Rosendo adiciona a estes três planos observacionais um quarto "de carácter sensorial, que tem como única indicação a frase "sob o meu corpo flores silvestres" e que manifesta a passagem de um campo visual aberto à perceção para uma incorporação física aberta à sensação" (Rosendo, 2006, p.11).

Esta passagem mostra-nos que a paisagem envolve mais do que a descrição do que vemos diante de nós "numa situação de exterioridade em relação à presença do nosso corpo" (*ibidem*), envolve a vivência de um sujeito. "A palavra paisagem, com uma letra mais que paragem, reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um carácter e a presença de uma emotividade" (Maderuelo, 2006, p.38). Uma componente relacional que reclama uma atenção — dispormo-nos a um estar como Alberto Carneiro.

A paisagem num "duplo sentido imagético" (cf. Rosendo, 2006, p.11) é composta simultaneamente pelos elementos concretos e pelas representações que dela se fazem: "é a coisa e, ao mesmo tempo, a representação da coisa na sua ausência" (*ibidem*, p.12). Descreve-se uma interação: "um complexo de experiências e memórias que é desenvolvido por um sujeito que apreende a paisagem ao mesmo tempo que se reconhece nela" (*ibidem*).

2.5. **Como olhar?** Os olhos do poeta e a poesia da natureza.

> *…foi a poesia o instrumento favorito do amigo da natureza; e nos poemas é onde mais claramente se manifestou o espírito da mesma. Ao ler ou ao escutar um poema verdadeiro, experimentamos a sensação de que se comove uma inteligência muito íntima da natureza; e flutuamos, como um corpo celeste, nela e sobre ela em simultâneo*
>
> (Novalis, 1988a cit. por Taveira, 2013, p.70).

A questão do olhar pode ser colocada como um exercício de identificação — o olho é mais do mundo do que nosso: "Somos aquilo para o que olhamos" (Brodsky, 1993 cit. por Tavares, 2013, p.366). Possuído pelo que é observado, o olho só me pertence quando corto a sua ligação ao mundo: *"O olho aberto é um órgão do mundo, o olho fechado torna-se órgão do corpo"* (Tavares, 2013, p.366).

O objeto da nossa atenção define-nos. Mas, ainda assim, detemos diferentes lentes através das quais dirigimos o olhar. Impõe-se a questão: como olhar para a natureza, com que lente se devem formar as imagens da paisagem? Iremos colocar-nos entre o olhar do poeta, que dispõe de uma linguagem própria, e o olhar através da natureza, que tenta compreendê-la a partir dos seus termos e processos.

Bachelard (2014, p.130) defende a capacidade da poesia de proporcionar 'um contacto ativo com o mundo', contraposto ao congelamento lógico e utilitário — a poesia "permite-nos descobrir uma realidade já encantada pela imaginação, já composta de contrários dinâmicos".

Este contacto ativo pode ser encontrado nas relações que estabelecemos entre imagem e lugar.

Voltamos à paisagem chinesa para recuperar uma insólita prática — inscrições deixadas pelos poetas em determinados cenários naturais com textos que celebravam o seu aspeto e elucidavam o seu significado (cf.

Fig.17 Sants'ai Tu Hui, *Inscrição na parede de um penedo*, 1609

Belting, 2014, pp.94-95). Estabelecem uma relação distinta entre lugar e imagem — sobrepõem-nos. Operava-se, deste modo, a "transformação de uma região, igual a mil outras, em imagem única de um lugar único" (*ibidem*).

A memória individual é permutada por uma memória coletiva, implementada pelo poeta — a descrição lida transferia-se "no íntimo do viajante (…) como imagem interna para esse lugar, a fim de o ver com os olhos com que o poeta o descobrira, já há muito" (*ibidem*). Estes lugares tornaram-se "lugares da imaginação" — os seus nomes faziam fluir no leitor uma verdadeira torrente de imagens: "*O Recife Vermelho*" ou o "*Pavilhão das Orquídeas*" (cf. *ibidem*, p.95).

E quem não podia viajar até aos lugares dos poetas, lia acerca deles nos relatos de viagens ou contemplava-os em pinturas que, por seu turno, se tinham elaborado a partir de descrições e representavam lugares. A imagem da poesia já não podia separar-se do lugar e, por isso, transformava-o em imagem (*ibidem*).

Questionando-se acerca do propósito da pintura de paisagem, também Guo Xi (s.d. cit. por Honour e Fleming, 2009, p.273) estabelece uma relação entre a pintura e a contemplação direta da natureza. No início dos seus *Conselhos para a Pintura de Paisagem*, escreve que, na impossibilidade de os homens se isolarem na natureza (por via das suas responsabilidades familiares) "o desejo por florestas e correntes, a companhia de nevoeiros e vapores' não poderia ser negado aos seus sentidos andantes. Este seria o fim último da pintura de paisagem: "possibilitar ao habitante da cidade o contentamento dos vales e riachos". Honour e Fleming (*ibidem*) esclarecem que "esta atitude relativamente ao cenário selvagem não era nem puramente estética nem 'sentimental' – como o que se viria a desenvolver na Europa muitos séculos mais tarde". A pintura de paisagem era antes "um modo de convir um sentido de totalidade da ordem natural".

Assim, a pintura não se apresenta como simples descrição do

espetáculo da criação: é ela mesma criação, "microcosmos cuja essência e funcionamento são idênticos ao macrocosmos" (Cheng, 2012, p.217). Pensa-se a pintura e natureza na mesma lógica processo criativo.

A natureza olhada através dos olhos do poeta é transformada em pintura, entendida ela mesma como uma manifestação natural.

Mas quando Yuriko Saito (1998) nos vem pedir para "*Apreciar a natureza nos seus próprios termos*" pretende que foquemos as histórias contadas pela própria natureza, sem lhe impor uma perspetiva ou poesia.

O desejo de um olhar natural surge também com Isamu Noguchi. Num *Artist statement*, Noguchi (1926, p.206) escreve: "O meu desejo é ver a natureza através dos olhos da natureza, e ignorar o homem enquanto objeto de especial veneração". Deseja que uma relação horizontal com a natureza se estabeleça neste olhar. Reforça ainda que um equilíbrio espírito/matéria só pode existir:

> "quando o artista se submergiu completamente no estudo da unidade da natureza para verdadeiramente se tornar (…) uma parte da terra em si, para deste modo ver as superfícies internas e a vida dos elementos. O material com o qual trabalha significaria para ele mais do que a mera matéria plástica, mas iria agir como um co-ordenante e recurso para este tema (*ibidem*).

Mais uma vez trata-se de um carácter moral no modo como entendemos a matéria de estudo. No desejo de atingir uma nova consciência ecológica sintonizada simultaneamente com as necessidades e objetivos humanas e com as dos não-humanos, Aldo Leopold (1949) sugeriu a possibilidade — na verdade, a necessidade — de "pensar como uma montanha" (cf. Benediktsson e Lund, 2010, p.3).

Não podemos deixar de encontrar poesia na ideia de "pensar como uma montanha", uma poesia natural.

Fig.18 Nancy Holt, *The Last Map to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer,* 1969-71. Mapa topográfico marcado à mão.

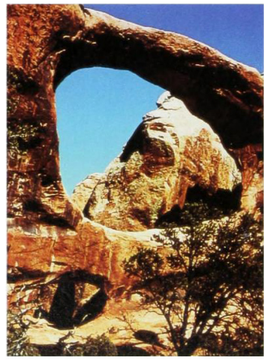


Fig.19 Nancy Holt, *Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, The Double O,* 1971. Fotografia a cores. Arches National Park, Utah.

É numa mistura entre as duas linguagens que temos vindo a falar que evocamos Nancy Holt com *Buried Poems* (1969-71) (**fig.18 e 19**). O destinatário recebia um mapa com a localização do poema, que se encontrava enterrado num contentor a vácuo, tendo de escavar para chegar até ele. Para além das instruções para o encontrar, Holt juntava elementos da poesia natural do local: detalhes da sua história, geologia, fauna e flora assim como mapas, imagens e espécimes de rochas e folhas.

Com os poemas dedicados a cinco pessoas diferentes (Michael Heizer, Philip Leider, Carl Andre, John Perrault e Robert Smithson), Holt procurou em localizações específicas características relacionáveis com cada um, assim como um espaço simbólico no qual construir o significado apresentado nos poemas (cf. Kastner e Wallis, 1998, p.86). Unindo as duas poesias.

A paisagem será, assim, sempre "um centramento na relação *entre* linguagens. Entre a linguagem da natureza e a linguagem de quem observa" (Sardo, 1995, p.12).

II .

MAR: IMERSÃO E VIAGEM

3. Imersão e Viagem.

(Página anterior)

Fig.20 Joana Patrão, *Processo de captação de ondas, 29 de Novembro,* 2014. Praia do Suave Mar, Esposende, fotografia a preto e branco.

> *Unidos entre mares, somos um único corpo, somos a unidade da paisagem, metamorfose de sabores e aromas, os líquidos que em nós se fundem como um rio que corre incógnito, mas cujas margens só nós conhecemos.*
>
> *Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno, com a sua seiva, revigora os nossos saberes e nos conduz até à sabedoria de nos darmos inteiros na exaustão da entrega recíproca.*
>
> (Carneiro, 2006, p.4)

Na secção anterior convocamos para a discussão as questões mais relevantes levantadas no decorrer do presente projeto, pertinentes para a sua contextualização. Pensamos as relações com a natureza — como estamos nela/somos natureza e de como a paisagem se pode manifestar através da sua interiorização. Pretendemos aqui trabalhar questões que surgem mais intimamente relacionadas com uma investigação através da prática e não apenas através da elaboração conceptual (ainda que estas se informem mutuamente). Procura-se questionar o modo como podemos pensar *através* da natureza ou, inversamente, como a natureza se pode pensar *através* de nós, mas essencialmente procura-se o modo como a podemos *incorporar* no discurso e processo de trabalho.

Será importante, desde já, estabelecer dois momentos definidores desta investigação — a **imersão** e a **viagem**. É no mar que encontraremos estes dois movimentos/campos simbólicos que nos irão permitir trabalhar com a especial imaginação material e poética da água. Como já vimos, estas duas vias — a imersão (introspeção - retiro) e a viagem (expansão - transição) têm um papel fundamental no surgimento da consciência de paisagem.

Assim, e ainda que o projeto se tenha desenvolvido em contextos específicos, e mesmo com mares distintos, as duas vias estão sempre presentes como intrínsecas à substância do mar e ao conceito de paisagem em si mesmo.

Ainda assim, o foco na **viagem** torna-se mais evidente no período de tempo de quatro meses que é passado na Finlândia (entre Helsínquia - centro e ilha de Suomenlinna e Otaniemi e, por um período breve, na ilha de Utö). Os trabalhos passam a focar-se em transições/deslocações, viagens que ocorrem dentro deste contexto. Materializam-se também em pequenos exercícios, pequenas "conversas" com a paisagem na descoberta deste novo mar (**Mar Báltico**). São exercícios de aproximação que procuram a permanência quando se sabia este período transitório.

No processo de voltar estas experiências foram destiladas, transformaram-se em lembranças que são agora reapresentadas. Recorre-se à reencenação (para as reviver de algum modo), um retorno que nunca o é.

Por sua vez, a **imersão** — concretizada ou no sentido da introspeção — nunca deixa de estar presente. É esta relação com o mar que dá origem ao projeto e que se desenvolve com o mar já conhecido — o **Oceano Atlântico.**

Procuramos distinguir as experiências que se seguem mas mantendo presente a ideia de fluxo, no modo como se vão sucedendo e afetando. Tal imagem pode ser compreendida a partir de John Dewey que, em *Art as Experience*, utiliza a metáfora do rio para nos falar da experiência. Conceito abrangente, a experiência seria o resultado de uma contínua interação natural do sujeito no seu ambiente. Mas ter *uma* experiência implica que esta se destacou de algum modo do fluxo contínuo. Assim, o rio, fluindo, é a contínua experiência, contínuo *entre* experiências individualizadas. Ao atravessá-las, este fluxo contínuo, como um rio, arrasta consigo depósitos das experiências anteriores (cf. Dewey, 1980, p.206).

Quando Bachelard (1980, p.126) nos fala da imaginação material[16] dos elementos diz-nos que o "elemento favorito impregna tudo, ela [a imaginação] vê que nele é a substância de todo um mundo."

Recuperados das "filosofias tradicionais e das cosmologias antigas" Bachelard (1980, pp.4-5) encontrará, nos quatro elementos *materiais* — terra, ar, água, fogo —, a possibilidade de reconhecer diferentes tipos de imaginação material, com uma poética específica. Gonçalo M. Tavares (2013, pp.436-437) lê-os em Bachelard como "quatro alavancas das nossas ações potenciais (…) os pretextos naturais para agirmos". Designa-os ainda como "poemas de energia" materializados e racionalizados" (*ibidem*, p.437).

Assumindo a água como elemento poético privilegiado é nela que encontramos o "pretexto para a ação", isto é, é a sua imaginação que impregnará os nossos trabalhos.

Entidade essencial, a água tem interesse também na sua capacidade metafórica — reservatório interminável de metáforas nas linguagens por todo o mundo (Tvedt e Oestigaard, 2010, p.1) — patente no modo como influenciou o nosso desenvolvimento: desde as teorias científicas aos mitos sobre a criação e a evolução.

O interesse pela água surge, assim, do seu carácter transformativo — elemento simultaneamente natural e cultural, que constantemente altera o carácter, mas permanece o mesmo (cf. Oestigaard, 2011, p.48). É esta especial capacidade que, segundo Oestigaard (*ibidem*), possibilita que a água "trabalhe e expresse relações metafóricas de conteúdos que frequentemente transcendem a consciência; (…) mas [que] ainda assim são reais e implicitamente compreensíveis."

São as qualidades de mutabilidade da água que lhe dão uma base comum para a construção de sentido (cf. Linton, 2010, p.3). É uma substância "infinitamente transmutável, movendo-se rapidamente de uma forma para outra: de gelo a corrente, de vapor a chuva, de fluido a nevoeiro (…) abrangente leque de escalas de existência: da gota ao oceano" (Helmreich, 2011, p.133).

[16] Escrevendo sobre uma imaginação própria da natureza, Bachelard distingue dois tipos de forças imaginantes: a imaginação formal e a imaginação material. A primeira ocupa-se das formas, das superfícies. A segunda desenvolve-se na profundidade da matéria, deseja encontrar "dentro do ser, à vez, o primitivo e o eterno" (cf. Bachelard, 1980, p.1). Esta última tem um carácter distinto: a matéria, apesar de suscetível a transformações formais, mantém a sua substância tornando-se transversal aos tempos e origens das imagens. Bachelard privilegia esta última pela sua profundidade, que permite ir para além do pensamento superficial, "para além das atrações da imaginação formal" (Bachelard, 2014, p.43).

É no oceano que encontraremos uma especial identificação:

> "o seu movimento eternamente transformador da forma, a insondabilidade das suas profundezas, a alternância entre calma e agitação, o seu perder-se no horizonte e o jogo sem finalidade do seu ritmo – tudo isto permite à alma traspor para o mar o seu próprio movimento vital" (Simmel, 1913, p.55).

Trabalhar com água é considerar estas relações, reconhecendo-a como substância formativa natural e cultural mas considerando também as suas capacidades ontológicas, metafóricas, transformativas. Bachelard (1980, p.8) reconhece este carácter da água evocando "um tipo particular de imaginação", "um tipo de intimidade" que condensa "o vão destino das imagens fugazes" com o "destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser". É um reconhecimento das capacidades ontológicas deste elemento, nas variações subtis do ser.

Fluidez: o corpo como veículo através do qual a natureza flui

Numa procura por perscrutar os ritmos naturais surge uma relação íntima de identificação ontológica mas também um entendimento do meu corpo como um veículo através do qual a natureza pode fluir para se mostrar em imagens. Ou ainda, com o qual posso ativar as imagens que nela se encontram por descobrir (ou que só se formam como resultado destes encontros). Como um "retrato de uma mente a responder ao apelo de uma dessas notáveis formações naturais que observamos (ou antes que nos fazem observá-las)" (Valéry, 1937, p.112).

Italo Calvino vai oferecer-nos uma imagem interessante para pensar esta relação com o mundo, no capítulo "O mundo observa o mundo" do seu livro *Palomar* (2001), tentando posicionar-nos nesta relação:

> "De quem são os olhos que olham? Normalmente, pensa-se que o eu é uma pessoa debruçada para fora dos seus próprios olhos como se estivesse no parapeito de uma janela e que observa o mundo que se estende em toda a sua vastidão, ali, diante de si. Portanto: há uma janela que dá para o mundo. Do lado de lá está o mundo; e do lado de cá? Sempre o mundo: que outra coisa queriam que estivesse? (…) dado que há mundo do lado de cá e mundo do lado de lá da janela talvez **o eu não seja mais do que a janela através do qual o mundo olha o mundo**. Para se olhar a si próprio o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar. (…) [B]asta esperar que se verifique uma daquelas felizes coincidências em que **o mundo quer olhar e ser olhado no mesmíssimo instante** e o senhor Palomar se encontre a passar ali por perto (Calvino, 2001, pp.118-119). [ênfase nosso]

Pensar, assim, através da natureza é perceber, também, o mundo que se pode pensar através de mim se tivermos oportunidade de nos encontrarmos com ele.

A ideia de que a natureza, através das suas manifestações, nos impele a observá-la, aparece também no modo como Merleau-Ponty nos fala do mundo sensível. Em vez de seguir a tradição filosófica que o define como passivo e inerte, descreve-o como uma voz ativa: o sensível "que me acena", "coloca o problema para o meu corpo resolver", "responde" à minha convocação e "toma posse dos meus sentidos", e até que "**se pensa dentro de mim**[17]" (cf. Abram, 1997, p.55). [ênfase nosso]

Ao perceber o corpo como o centro das minhas relações com o mundo (e a minha única ferramenta para o fazer) torna-se possível incorporar diferentes relações com a natureza.

Berleant (1997b, p.164) define duas abordagens possíveis num "envolvimento/comprometimento criativo ambiental": uma é 'aberta' e implica um ato físico no ambiente que altera a paisagem. A outra é mais restrita — quando participamos no ambiente através de uma perceção ativa em vez de uma ação física, definindo-se enquanto "uma espécie de abstração (…) um ato de subtração, no qual deliberadamente removemos um elemento perturbador ou irrelevante do nosso campo

[17] Como lemos em *O olho e o espírito:* "o discurso que possui menos a significação do que é possuído por ela, que não fala *acerca dela*, mas fala-*a*, ou fala de acordo com ela, ou deixa-a falar e ser falada dentro de mim" (Merleau-Ponty, 1986, p.118).

Fig.21 Fernando Prats, *Pintura-Timanfaya-Los Hervideros,* 2009. Vídeo HD a cores c/som, 8'21'' (aprox.).

Fig.22 Fernando Prats, *S/título, Océano Pacífico-Placa de Nazca Antofagasta,* 2009. Água e fumo s/papel.

percetivo." Pensando nestas duas experiências é-nos possível propor mais uma, baseada noutra experiência, em que as imagens são criadas por toque, por um contacto de proximidade com a natureza — não a alteram fisicamente nem se remetem unicamente ao trabalho da visão. Esta abordagem será recorrente nos trabalhos que apresentaremos neste capítulo.

Na relação com o toque assume uma condição de vestígio. Uma relação entre presença/ausência que está na base do processo de criação de imagens — resulta nas "[r]aízes da contradição que para sempre caracterizará as imagens: estas tornam visível uma ausência física (de um corpo), transformando-a em presença icónica" (Belting, 2014, p.12).

Neste ponto, convocamos uma outra categoria de signos – mais próxima – o *índex*. C.S. Peirce define a primeira ordem de experiência como um signo indexical. Este surge de uma relação física com o referente, é um vestígio, uma reminiscência do seu contacto com este. A imagem criada deste modo faz parte "dos traços fantasma dos objetos que partem; assemelham-se a pegadas na areia, ou marcas que são deixadas no pó" (Krauss, 1977a, p.75). Pela presença que necessitam do seu referente relacionam-se com o toque, são a apologia de uma aproximação que, neste caso, traduzir-se-á numa necessidade de estar na natureza para, com ela e a partir dela, produzir imagens.

Merleau-Ponty (1974, p.87) fala-nos de uma mudança de paradigma: "o pintor cessa de se isolar num laboratório secreto. Viver na pintura é ainda respirar esse mundo…". Do mesmo modo o pintor envolve-se na paisagem: "O pintor 'emprega seu corpo', diz Valéry. (…) Emprestando o seu corpo ao mundo, o pintor transforma o mundo em pintura" (*idem*, 1986, p.15).

É possível definir, assim, a pintura na sua dimensão experiencial.

Neste sentido, para além de deslocar a pintura para fora do estúdio, procurar-se-á, tal como Fernando Prats (**fig.21 e 22**), chegar a uma conceção de "pintura como acontecimento, numa tentativa de superar

os 'instrumentos da pintura" (Flórez, 2011, p.2). É aqui que se torna pertinente deslocar também a criação das imagens para a natureza, abordando já não como referente mas como agente com capacidade criativa.

Para além de uma proximidade, este tipo de processos convoca um entendimento da natureza como "geradora, *natura naturans*, princípio de constituição de formas" (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão [CAMJAP], 1995, p.9). Estas experiências resultam em imagens que são simultaneamente a "apresentação de algo e do princípio que as origina" (*ibidem*).

Um postulado de Paul Klee, que esperava que 'um artista não imitasse as formas da natureza, mas sim que se aproximasse dessas formas através de procedimentos criativos realizados pela própria natureza' é posto em prática por Tylicki (cf. Brogowski, 2012, p.1). Jacek Tylicki desenvolve uma extensa série de trabalhos que designa por *Natural Art* (**fig.23**) — folhas de papel ou tela eram deixadas por longos períodos de tempo no ambiente natural, imputando-lhe assim uma posição comummente reservamos ao artista: a criação de uma imagem.

Andy Goldsworthy (**fig.24**) desenvolve também uma série de desenhos 'inteiramente indexicais', deixando folhas durante a noite numa montanha, consegue traços naturais delicados que revelam movimentos impercetíveis da natureza através da sua manifestação em imagem. Estes desenhos funcionam de certo modo como registos — registos da convivência com a natureza e da presença de quem coloca a folha para que a imagem se forme.

O interesse pelos elementos e pela capacidade constitutiva da natureza surge ainda de uma outra forma ainda em Richard Long, *River Avon Book*, (1979) (**fig.25**) e *River Avon Mud drawings*, *Ten Mud-dipped papers* (1988) em que o artista só trabalha na criação de condições para que a imagem se forme: as imagens são resultado de um contacto direto com a natureza, são-nos dadas pelo deslocamento da lama e pelo curso natural da água.

Fig.23 Jacek Tylicki, *Natural Art n.364*, 17 days on volcanic meadow, Iceland. 29/06-15/07, 1979. 47,5x35,5 cm

Fig.24 Andy Goldworthy, Snowball drawing - Lowther Peak, 1990-91. Neve e terra s/ papel de aguarela 76,5x55,6 cm.

Fig.25 Richard Long, *River Avon Book*, 1979. Livro de artista com 34 páginas com lama e água, River Avon, pág.15x13cm, total: 16x14x1,3 cm. Tate.

No projeto pessoal esta condição surge inicialmente numa tentativa de perceber a capacidade de desenho da natureza, de compreender a formação das suas estruturas naturais e fixar a sua atuação e características do seu comportamento. Ensaiam-se diferentes modos de oferecimento de uma folha em branco à natureza: através da ação da chuva e do deslocamento da terra fixa-se um movimento *Browniano* — o constante movimento aleatório das partículas nos fluidos (Kemp, 2000, p.135) — amplamente presente na natureza. Mais tarde, procurar-se-á esta capacidade de produzir imagens numa outra manifestação natural, outro movimento contínuo — o das ondas. Surgirá agora a tentativa de captar o rebentamento da onda, a sua resposta ao suporte tintado que lhe apresento. É para aí que vamos.

3.1. Matrizes indexicais: captação de uma onda.

Imersão. Impressões naturais e a possibilidade de novas paisagens.

A procura de um prolongamento do ser através da imersão na paisagem pode ser apontada como um dos pontos motivadores da série de trabalhos apresentada de seguida já que, "[a]o possui-la, a onda representa, em primeiro lugar continuação", dirá Michaux (cit. por Samaniego, 2010, p.58).

Numa tentativa de retirar imagens do mar, são tintadas folhas ou chapas de alumínio, o corpo que as oferece ao mar vai sendo imerso à medida que as ondas imprimem uma imagem (fig.**27**, **28** e **29**).

Fonte criadora de formas, a água é assumida na sua relação com a potencialidade, origem[18]: "é o *fons et origo*, a fonte de toda a existência possível… substância da qual todas as formas vêm e para a qual irão retornar" (Eliade, 2008, p.157).

Por outro lado, se assumirmos a questão da experiência como a "não-distinção entre quem procura e o objeto do seu olhar" (Kaeppelin, 2009, p.17) torna-se possível estabelecer uma relação próxima, ontológica, com onda do mar.

A pesquisa que aqui surge parte de uma ideia de contacto, de toque entre o referente e a imagem resultante. A indistinção falada acima ganha corpo nesta lógica. Como já vimos, o index estabelece uma "conexão próxima, causal ou táctil com o objeto que significa" (Iversen, 2012, enum). Seguindo-se esta lógica, a onda do mar e a imagem que dela resulta equivalem-se. Convoca-se, nesta proximidade entre imagem e referente uma "fenomenologia pura, o traço do imediato" (Petherbridge, 2011, p.106).

Inicialmente com chapas de alumínio como suporte (**fig.30** e **31**) (as impressões são feitas num suporte que comummente seria a matriz) há uma vontade de considerar a luz como elemento ativo, que altera e constitui a imagem de diferentes formas e em diferentes momentos.

Com o intuito de explorar novas relações com a impressão retirada do mar, torná-la passível de se assumir verdadeiramente matriz e de se multiplicar em muitas outras ondas (ou de se repetir) substituiu-se o suporte da chapa pelo vidro que, pela transparência, permitiria uma nova relação indexical. Nesta nova relação pensa-se nos fundamentos de duas técnicas: o fotograma e o *cliché-verre*.

O fotograma surge na possibilidade de fotografia sem câmara. Consiste na colocação de objetos sobre papel fotossensível, que, com a exposição à luz, e posterior revelação resultam numa imagem fantasma dos mesmos (lembre-se os rayogramas de Man Ray). É ainda definido por Krauss (1977a, p.75) como "a subespécie da fotografia que enfatiza a questão da existência fotográfica enquanto index." A sua semelhança com o referente surge "devido ao facto de estes terem sido produzidos sob determinadas circunstâncias em que são fisicamente forçados a corresponder ponto por ponto à natureza. Neste aspeto, pertencem à segunda classe de signos [index], os que são dados por conexão física" (Krauss, 1977b, p.63).

[18] Encontramos esta ideia na tradição Judaico-Cristã – no início o universo consistia em "águas escuras, informes". E também no Alcorão – na *Teofania eterna*, Rumi diz que *o mar se cobriu de espuma e, a cada foco de espuma, alguma coisa tomava forma, alguma coisa tomava corpo* (Diwân). Para os Chineses a água é a matéria-prima, o Sem-Topo (Wou-ki), o caos, a indistinção primeira (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p.44). Massa indiferenciada, as águas representam a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento mas também todas as ameaças de reabsorção (*ibidem*, p.41). A água, que possui uma virtude purificadora exerce também um poder soteriológico. A imersão é regeneradora, provoca um renascimento, no sentido em que ela é ao mesmo tempo morte e vida (*ibidem*, p.43). Mas tal como tem a capacidade de dissolver as coisas numa solução comum, a água é capaz de desfazer o mundo completamente (Linton, 2010, p.5).

Fig.26 Camille Corot, *A Rapariga e a Morte*, Cliché-verre, (19,3 x 13,8 cm)

Por outro lado, a pertinência de recuperar uma técnica antiga — o *cliché-verre* — dá-se tanto pelo interesse do seu processo quanto pelo contexto histórico a que se remete. Inventado pelo pintor Dutilleux juntamente com Grandguillaume e Cuvelier (Jammes, 1969, p. 89), o *cliché-verre*, constituiu motivo de interesse dos naturalistas, com destaque para Corot que conduziu as suas primeiras experiências em 1853 (**fig.26**). A lógica deste processo é a mesma do fotograma sendo, contudo, o modo de criar um negativo distinto. Sobre um vidro fumado, tintado ou com colódio desenha-se com uma ponta seca (que retira a substância), abrindo-se linhas por onde passará a luz. O vidro desenhado/gravado é colocado sobre papel fotossensível, imprimindo a imagem desenhada quando exposto à luz. Deste modo, o *cliché-verre* funciona como "um verdadeiro negativo, inteiramente manufaturado pela gravação (…) ou pela pintura na superfície do vidro. (…) Uma pintura a emergir fotografia (*ibidem*).

Para além disso, há uma associação direta ao natural já que a luz utilizada é a do sol, produzindo "uma abertura através da qual a natureza, a luz, deixou o seu vestígio sem a intervenção da técnica" (Ketelsen, 2013, enum) também descrito como 'desenho fotogénico', 'desenho heliográfico', O que resta é um desenho sem desenho, uma gravura sem gravura, uma fotografia sem fotografia — tudo em simultâneo e, ainda assim, sempre algo diferente (*ibidem*). O desenho resultante é como um "mundo de sombras (…) uma imagem fantasma: sem substância, (…) as linhas criadas pela luz permanecem sombras delas mesmas, sem a fisicalidade e o volume produzido pela gravura" (*ibidem*).

Para a formulação que propomos (**fig. 32, 33** e **34**) é utilizada uma tinta calcográfica solúvel em água para cobrir o vidro e, em vez de se desenhar sobre esta, leva-se o vidro ao mar. A água do mar retira parte da tinta imprimindo uma imagem no vidro, produzindo uma matriz fotográfica ou um 'negativo'. Este negativo torna possível a criação de múltiplos da onda infinitamente. O positivo é-nos dado pelo trabalho da luz solar que vem preencher os espaços outrora tocados pela onda. O uso da luz do sol faz com que os 'desenhos heliográficos' sejam sempre diferentes tendo em conta as condições em que são expostos — não são meras reproduções do negativo mas novos fenómenos onde a natureza intervém. São novas ondas, naturalmente produzidas.

Um caso do uso das heliografias como um modo de convir uma ideia de trasformação, de desaparecimento, é-nos dada por uma série de fotografias de Fernando Calhau. São séries que se subordinam diferentes palavras: o mar, ou a água ou o tempo, veja-se, por exemplo *#129 (Mar)*, 1975. São cópias heliográficas, sujeitas ao desaparecimento pela ação da luz. Na verdade estes trabalhos "nunca acabarão enquanto houver cópias heliográficas, ou enquanto houver um sistema de reprodução equivalente, mas o que interessa é o facto de o original, entendido aqui como aquilo que é visível para o espectador, desaparecer com o tempo" (Calhau, 2001, p.109).

Da nossa parte, a experiência aqui descrita, para além desta relação com a temporalidade das imagens patente na sua reprodução, constitui-se também como participação nos ciclos naturais no seu processo formativo.

A separação dos "padrões de interação" é apontada por Peter H. Kahn and Patricia H.Hasbach (2012, p.60) numa introdução à "ecopsicologia", como um dos motivos da nossa separação da natureza. Uma simples vertente destes padrões é encontrada na "imersão na água, ser movido pela água" afirmando-se que esta, a par de outras possíveis interações com os padrões naturais constitui uma "poderosa forma de experiência sensorial humana e psicológica" (*ibidem*).

Desde a imersão necessária para obter as matrizes iniciais, ao sol que queima as imagens no papel fotossensível, são imagens originadas por um desejo de interagir com a periodicidade da natureza e simultaneamente um confronto com a complexidade desta. A intenção de encontrar imagens entre o fluxo contínuo das ondas é a de produzir um "confronto com um (...) ponto infinitamente complexo na textura da realidade" (Rilke, 1919 cit. por Iversen, 2012, enum).

Fig. 27, 28 e 29 Joana Patrão, *Processo de captação de ondas, 29 de Novembro,* 2014. Praia do Suave Mar, Esposende.

Fig. 30 Joana Patrão, *Registo 1 - captação de uma onda,* chapa de alumínio tintada com tinta calcográfica solúvel em água, água do mar, 45x50 cm.

Fig. 31 Joana Patrão, *Registo 2 - captação de uma onda,* chapa de alumínio tintada com tinta calcográfica solúvel em água, água do mar, chuva, 45x50 cm.

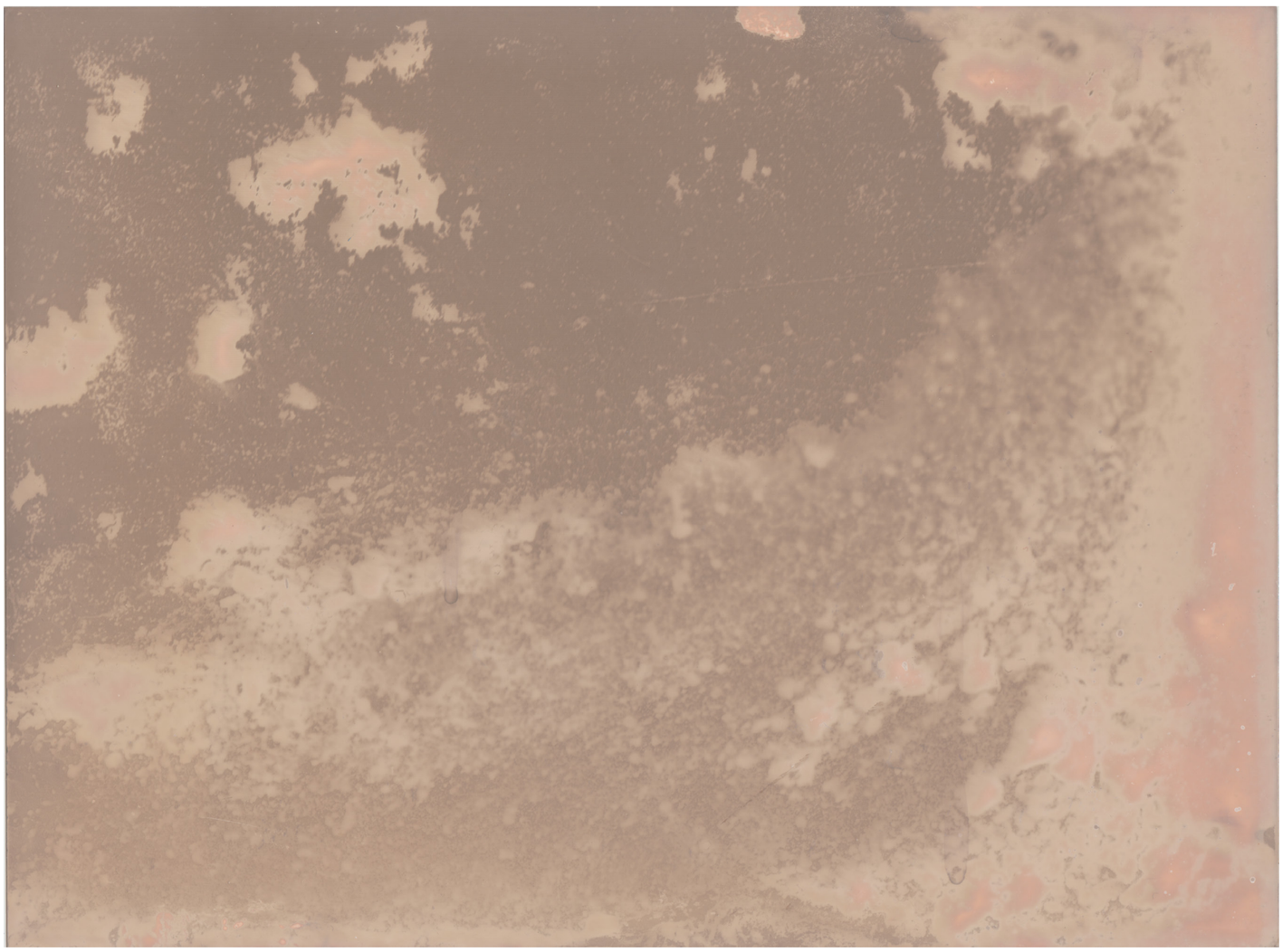


Fig. 32 Joana Patrão, *Captação de uma onda (registo 1 - matriz 4), 27 de Junho de 2015 - 12h23*, cliché-verre, 17,5x24 cm.

Fig. 33 Joana Patrão,*Captação de uma onda (registo 3 - matriz 1), 12 de Abril de 2015- 17h00-20h30*, cliché-verre, 19x18 cm

Fig. 34 Joana Patrão, *Captação de uma onda (matriz 1), 6 de Abril de 2015 - 11h23*, matriz - tinta calcográfica solúvel em água, água do mar s/vidro, 19x18 cm.

3.2. Conversas com a paisagem. *Viagem.*

A metáfora da conversa volta aqui a ser empregue. Os exemplos que se seguem partem de pequenos exercícios, pequenas conversas estabelecidas com a paisagem.

Como Sonlit (2003, cit. por Benediktsson e Lund, p.2) fez notar, ao falar de envolvimentos artísticos com a paisagem "a conversa provoca resposta, não silêncio. É nestas respostas conversacionais que o significado surge. (…) [E]stá interligado com o processo através do qual a conversa tem lugar." Conduzindo-nos a diferentes atitudes em relação à natureza presentes nestas relações incorporadas, Berleant (1997a, p.18) relembra-nos que a "contribuição humana para a paisagem produz conhecimento pelo estar, não apenas pelo pensamento".

Decorridos na Finlândia, estes exercícios são modos de contactar com este novo entorno. As três *conversas* que se seguem envolvem diferentes graus de intimidade, na relação com a paisagem. A primeira surge no ato elementar de caminhar, as imagens são vestígios de um movimento, da passagem; na segunda a experiência é a do contacto, as imagens são o vestígio de uma imobilidade, do tempo de contacto; a terceira relação é ambígua, é dada pela contemplação mas atinge o grau maior de intimidade e é neste sentido que é reencenada no regresso a Portugal, não é uma relação específica com aquele local (ainda que a ele se refira), mas com o mar em si.

1. *Ambulo ergo sum* – diálogos do caminhante.

Pretendemos aqui focar o caminhar como um modo fundamental de relação, existencial. Parte-se da formulação de Gassendi (1592-1655) *ambulo ergo sum* (ando logo existo) que surge em resposta ao *cogito ergo sum* (penso logo existo) de Descartes (1596-1650).

Numa abordagem fenomenológica sugerimos que o que atesta a nossa existência é o facto de nos movermos no mundo e não unicamente o pensarmos.

Implementa-se assim um modo de criar imagens que descrevem o percurso sem linguagem — partem da capacidade de conseguir perceber o tempo, intensidade, o formato do solo através da linha. Com um bloco e uma caneta no bolso registam-se os meus movimentos em três viagens à ilha de Suomenlinna. Num processo semelhante aos *Pocket Drawings* de William Anastasi (**fig. 35**), sobre os quais, também ele compreende que andar faz algo ao pensamento, um processo mental diferente de estar sentado ou deitado[19] (cf. Anastasi, 2012, enum).

Fig.35 William Anastasi, *Untitled (Pocket Drawings),* 1969, grafite s/ duas folhas de papel semi-transparente, 27.6 x 35.6 cm (cada).

Estes desenhos têm tanto mais para dizer quanto o tempo que passei a caminhar, a envolver-me com o solo rochoso da ilha. Os desenhos feitos na deslocação no barco, são desenhos estáticos, são um ponto ou parecem mover-se apenas de um ponto ao outro (**fig.37**). Um corpo calado porque não se move.[20]

Aqui, a linha surge não na sua capacidade descritiva mas enquanto traço de um movimento de uma ação (Petherbridge, 2011, p.103) e o desenho enquanto processo através do qual imagens são formuladas como projeções de um corpo performativo (Rosand, 2002 cit. por Almeida, 2012, para.6). Para além da sua condição de vestígio, a linha que é desenhada é, na visão de Gray, uma linha que se move (Gray, 1971 cit. por Ingold, 2007, p.129).

2. *Mapas de toque*

A conversa que se segue baseia-se num contacto, no toque entre o referente e a imagem que resulta deste, mas também do toque deste com o meu corpo.

Nesta experiência, a ideia de index pode tornar-se num encontro ontológico. Tendo em mente a ideia do toque enquanto uma relação recíproca, é possível pensar acerca do fluxo de transferências entre os corpos tocantes-tocáveis. Ao *'moldar-me a uma rocha moldada pelo*

[19] refira-se a *Teoria do Passo* de Balzac (1981, cit. por Tavares, 2013, p.209) na qual o Passo é visto como "o pródromo exacto do pensamento e da vida." O movimento seria "o pensamento em acção" (*ibidem).* – que se explicita, que ocupa espaço, que altera o espaço (Tavares, 2013, p.209).

[20] "…O que nos pode interessar aqui é a possibilidade de reduzir uma existência humana aos movimentos do corpo, mais propriamente às suas deslocações no espaço. (Vila-Matas fala da ideia de Walter Benjamin em fazer um mapa da sua vida: "Benjamin imaginava esse mapa cinzento e portátil, e chegou a desenhar um sistema de sinais coloridos que marcavam com nitidez as casas dos seus amigos […] os cafés, e livrarias onde ser reuniram, os hotéis de uma noite")(…) No limite, alargar os movimentos e os percursos é alargar a experiência" (Tavares, 2013, p.122).

mar' (**fig. 38, 39** e **40**) uma relação com o mar está implícita através de um outro corpo moldado por este, inicia-se em cadeia o modo como nos afetamos, devimos uns nos outros. Deitando-me numa rocha e adotando a sua forma/configuração assim como a sua imobilidade, coloco uma folha entre mim e esta rocha. O resultado deste encontro é uma modelação deste papel, criando o que chamarei de *mapas de toque.*

O uso de um papel passível de ser alterado neste encontro surge na intenção de a ele nos remetermos como mapa de uma relação. É um suporte recetivo.

Seguimos a intenção de Gabriel Orozco, em *Yielding stone* (**fig. 36**), a de "transformar uma superfície num recetáculo puramente passivo de marcas pictóricas acidentais e indexicais" (Buchloh, 2004 cit.por Iversen, 2010, pp.17-18). Utiliza para isso uma bola de plasticina — "a superfície da bola tem a sensibilidade da pele, do papel sensível à luz" (Iversen, 2010, p.18).

Fig.36 Gabriel Orozco, *Yielding Stone (Piedra Que Cede)*, 1992. Plasticina e pó. 36.8 x 39.4 x 40.6 cm.

Pensámos no modo como um mapa — método conceptualizado de tradução da realidade — poderia ser criado pela pressão de um corpo, uma presença. Este transforma-se num testemunho da presença de dois corpos.

É o resultado de uma experiência, não de um pensamento. Este mapa é inteiramente indexical, um mapa borgesiano[21]. Num vocabulário performativo, estes mapas são comissuras (cf. Stiles, 1998, pp.229-235) vestígios de uma performance (invisível). A performance só é visível no modo como afeta o objeto — a folha de papel. O encontro entre o corpo e a rocha reside na capacidade imaginativa, construtiva do espectador.

As linhas do mapa (os vincos e linhas de modulação) são redesenhadas — eventualmente escreve-se nos locais do contacto algo sobre essa relação, aponta-se a localização geográfica da produção desse mapa **(fig. 41 e 42).**

Os encontros a que aqui nos referimos, também na ilha de Suomenlinna, dão-se em três situações distintas, que se relacionam,

[21] Referência ao conto de Jorge Luis Borges "*Da exatidão da ciência*" (1964) onde um mapa é feito na escala 1:1 tendo as mesmas dimensões da área que representa.

respetivamente com o formato da rocha, com as condições climatéricas e com a transição do dia para a noite. Estas experiências são acompanhadas de fotografias e/ou vídeos.

No primeiro encontro vemos uma rocha que me acolhe, que parece ter sido moldada de forma a acolher um corpo. Não se vê o corpo deitado na fotografia ainda que esta pareça reclamar a sua presença (**fig.38**). Lembramos os trabalhos de Ana Mendieta, da série *Silueta* já referida, em que tal relação também acontece encontrando contudo a diferença de não termos, de facto, moldado o terreno ao nosso corpo.

O segundo momento dá-se na transição do dia para a noite, numa série de fotografias em que vemos o corpo moldado à rocha, o céu fica progressivamente mais escuro. Testemunha-se a transição essencial dia/noite, funciona como uma metáfora de transformação, da transubstanciação com a rocha que se pretende operar. Deitada, já não vejo o mar, mas vejo o céu que nele se reflete conseguindo imaginar as suas mudanças de tom e sentindo o seu movimento no modo como tocou esta rocha (**fig.39**).

No terceiro momento, o vento é incrivelmente intenso, imóvel, como uma rocha exposta a este, parece querer desintegrar-me. Mostramos apenas o vídeo de uma pequena planta que está no meu campo de visão e que não tem a permanência da rocha, frágil, como eu, é afetada pelo vento vigoroso (**fig.40**).

A ideia de uma imobilidade performativa, proposta por Tuija Kokkonen seguindo a definição já referida de relação *(im)potencial*, interessa-me na atitude que contém. É o resultado de uma presença não ativa na natureza, uma condição de estar vulnerável nela. Nestes trabalhos ela surge como uma procura dessa experiência, não alteramos nada na natureza a que nos referimos, tocamo-la, apenas. Estamos nela, recetivos ao que nos rodeia. Remetemo-nos para o que o, já citado, Fulton nos pede — que o fluxo de influências seja da natureza para nós e não de nós para a natureza (cf. Fulton, 1995, p.242)

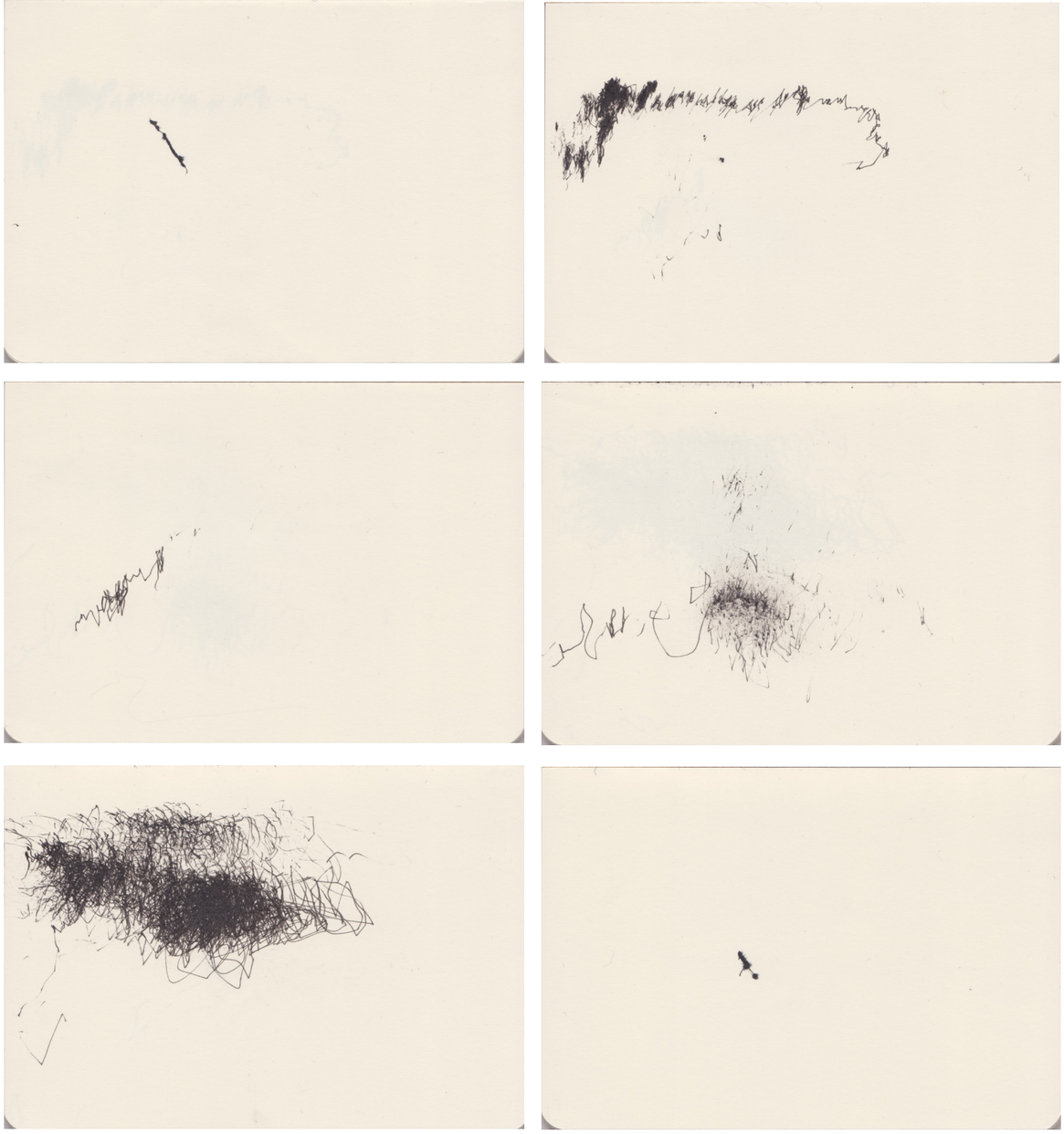
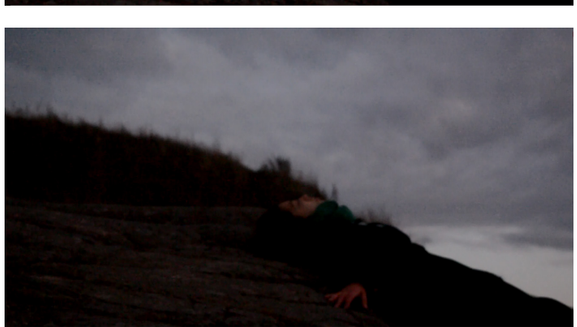


Fig. 37 Joana Patrão, *Diálogos do caminhante(1), Kaupatori - Suomenlinna - Kaupatori (19.10.2015) - 16h00-19h15,* caneta s/papel. Série de 6, 10x15 cm (cada).

Fig. 38 Joana Patrão, *Mapa de toque (1), Suomenlinna, 18.10.2015 - 17h30, 60º08'45.10''N, 24º58'37.02''E.* Série fotográfica a cores.

Fig. 40 Joana Patrão, *Mapa de toque (3), Suomenlinna, 22.10.2015 - 17h12, 60º8'45.17''N, 24º58'36.17''E.* Vídeo a cores, s/som, 8'33''.



< **Fig. 39** Joana Patrão, *Mapa de toque (2), Suomenlinna, 18.10.2015 - 18h28, 60º08'27.14''N, 24º59'04.52''E.* Vídeo a cores, s/som, 9'21''.

Fig. 41 Joana Patrão, *Mapa de toque (3), Suomenlinna, 22.10.2015 - 17h12, 60º8'45.17''N, 24º58'36.17''E,* corpo e rocha sobre papel vegetal, 30 x 21 cm

Fig. 42 Joana Patrão, *Mapa de toque (3) - Suomenlinna, 22.10.2015 - 17h12, 60º8'45.17''N, 24º58'36.17''E - Mapeamento (1), Esposende - 17.09.2016, 17h45-19h38, 41°32'51.81"N , 8°47'8.77"W* caneta s/papel vegetal, 30 x 21 cm.

3. O encontro. *Lágrimas.*

O apelo da água exige de certa forma uma doação total, uma doação íntima.

(Bachelard, 1980, p.221)

…o poeta mais profundo encontra a água vivaz, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca o seu signo indelével nas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenómenos fluídos, um elemento vegetante, um elemento brilhante, o corpo das lágrimas…

(Bachelard, 1980, p.16)

...o início do homem foi a água salgada e a perpétua reverberação deste antigo facto importante constantemente renovada no desenrolar da vida em todo o indivíduo humano...

(Olson, 1947 cit. por Taussig, 2002, p.325)

Na vontade de estabelecer um diálogo com o mar, penso no sal, elemento partilhado das nossas composições, reminiscência da minha pertença a este. Enquanto elemento comum, o sal poderia, assim, estabelecer uma linguagem simbólica.

À medida que sinto a vento tocar-me nos olhos, sinto a água crescer: uma onda forma-se, em vertigem. Vazo o meu mar. O mesmo vento que perturba as ondas perturba os meus olhos. As ondas que neles se formam são transportadas por este vento. Talvez esteja aqui o porquê das lágrimas serem salgadas. (Um mar que se interiorizou).

O ar, o vento que nos separa não é mais do que um mediador, um entre que nos afeta. O ato simples de identificar a respiração com as ondas implica um modo de ser sincronizado com a natureza. Respirar.

Respirar o mar, chorar o mar. Sincronizar a minha respiração com o mar, os meus movimentos com as ondas, as ondas com as minhas lágrimas.

21.10.2015, 13h40-15h00 - Suomenlinna

Para melhor compreender as relações que estão implicadas neste encontro/identificação vamos falar de três movimentos envolvidos neste trabalho (quatro se incluirmos a sua reencenação). São estes — o ato de chorar, dado por uma filmagem em *close-up*; o ato de recolher e guardar as lágrimas num pequeno frasco e a sua posterior análise; a intenção de as oferecer ao mar; por fim, na sua reencenação, é a posição relativa ao mar, no topo de uma rocha que nos irá fazer pensar nas relações de envolvência.

No contexto de uma contemplação do mar, mostra-se num plano aproximado o olho que chora **(fig.49).**

Sobre esta proximidade e a proximidade do mar, refletido no olho, podemos pensar que “beleza é um convite à aproximação

(…) [mas] estar mais perto nem sempre é ver melhor. A emoção pode, neste sentido, ser considerada como um ver perto de mais (Tavares, 2013, p.49). Como nas palavras de Llanson: **"chora em vez de ver"**(Llanson, 1998 cit. por Tavares, 2013, p.49). [ênfase nosso]

Contudo, as lágrimas de que aqui falamos são de outra ordem. Provocadas pelo vento são, para Bachelard (1980, p.218), uma resposta ao vento enfurecido:

> …as lágrimas arrancadas pelo vento norte são as lágrimas mas artificiais, mais exteriores (…) As lágrimas do *caminhante combatente* não são da ordem das dores, são da ordem da raiva. Elas respondem pela cólera à cólera da tempestade. O vento *vencedor* as limpará.

Encontra-se aqui um paradoxo. As lágrimas íntimas, que se pretendiam ver como resultado de uma identificação, não são mais do que uma frustração física. Todavia, é no modo como se mostram, num primeiro momento com a filmagem do olho que chora que poderão convir ao espectador esse grau de intimidade que se procurava.

Vejamos o exemplo de Bas Jan Ader em *I'm Too Sad to Tell You* (1970-71) (**fig.43 e 44**). Em 1971, na sua quarta versão, um filme mudo de 16 mm, a preto-e-branco, um plano único onde vemos o artista a chorar em *close-up*. Não temos pistas para saber o motivo do choro. Lemos em Verwoert (2006, p.21), acerca deste trabalho, que o ato de Ader "é abstrato e pessoal, teatral e genuíno ao mesmo tempo. Mesmo sendo claramente encenado para a câmara, não há nada ostensivamente (…) falso nele. Chorar é um dos mais básicos e diretos modos de comunicar tristeza." E, a verdade, é que o sentimos quando vemos o trabalho de Ader. Como modo de justificar o seu impacto no espectador, Verwoert (*idem*, p.22) vai buscar o uso da convenção cinemática do *close-up* focado na pessoa que demonstra

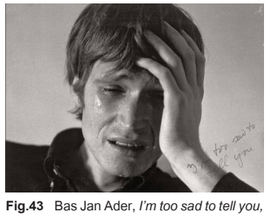


Fig.43 Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you,* 1970, fotografia preto e branco, 59x49 cm.

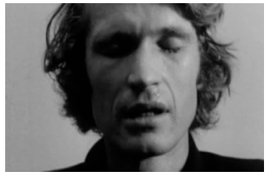


Fig.44 Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you,* 1971, filme 16mm, 3' 34''.

emoções reconhecível em Ader e também em Godard. Esta prática é usada para provocar um "relacionamento direto, (…) um modo de discurso deliberado para criar o máximo efeito emocional". Tem uma função apelativa, como qualquer ato expressivo – fazer com que os outros sintam o que sentimos (cf. *ibidem*, p.23).

Para além desta primeira manifestação, recolho as minhas lágrimas num pequeno frasco (**fig. 50** e **51**). Pensa-se em analisá-las, encontrar nelas imagens. Para além disso, no próprio processo de recolha encontra-se uma tentativa de encapsulamento/cristalização daquela "emoção".

Também Brigida Baltar desenvolve uma série de "paisagens íntimas" (cf. Bamonte, 2013, p.125). O *Projeto Umidades* (1994-2001) conta com três séries: *Coleta da Neblina; Coleta da Maresia; Coleta do Orvalho* (**fig.45 e 46**). Estados efémeros são recolhidos e encapsulados em balões, pipetas ou pequenos frascos de vidro feitos pela artista. Interessa aqui compreender que na procura do que "perdura imaterialmente na paisagem" a rápida dissipação destes elementos (névoa, maresia, orvalho) é contrabalançada pela "permanência dessa experiência na introspeção e no guardar, no preservar, ações impregnadas de intimidade" (Bamonte, 2013, p.130-131). Estes só continuam visíveis se permanecerem guardados criando um microcosmos em que os podemos ver a evaporar e condensar continuamente. O mesmo acontece com os frascos onde guardo as lágrimas (**fig.52**).

A intenção de evaporar as lágrimas é a de as tornar visíveis num outro estado, e de tornar visível a sua composiçã o de sal, procurar a forma íntima dos seus cristais. Tornar mais próxima a identificação que fazíamos acima — entre o sal do mar e o sal das minhas lágrimas.

O facto de estar a usar um material do meu corpo — as lágrimas e o sal — permite estabelecer uma relação com o ato de criar a que normalmente não acedemos.

Fig.45 Brigida Baltar, *Coleta da Maresia,* 2002, foto-ação, 63x64 cm.

Fig.46 Brigida Baltar, *Coleta da Neblina,* 2002, foto-ação, 40x60 cm (cada).

Sobre isto, leia-se Valéry em *"L'Homme et la coquille"* (1937), um ensaio que tem origem no encontro do homem com uma concha marinha e onde se confrontam modos distintos de criar. Valéry torna-se consciente do facto de que "uma concha esculpida pelo homem seria obtida a partir do exterior, através de uma série de atos enumeráveis que teriam a marca de uma beleza retocada; enquanto o molusco exsuda a sua concha" (Bachelard, 1994, p.106). Lemos as suas considerações acerca deste último processo no seguinte excerto:

> "Li que o animal que estamos a examinar atraia comida que contém sais de cálcio do seu ambiente, e que o cálcio é extraído e digerido (…). Este é a matéria-prima para a parte mineral da concha – irá alimentar a atividade de um estranho órgão especializado na capacidade de reservar os elementos do corpo sólido a ser construído e colocá-los no lugar (Valéry, 1937, pp.128-129).

Valéry reconhece os princípios de uma formação gradual, que nos intriga. "Ainda que nós próprios tenhamos sido formados por um crescimento impercetível, não sabemos como criar nada desse modo" (*ibidem*, p.113).

Ainda que não consigamos criar com este tempo, da lenta e contínua formação, com as lágrimas aproximamo-nos desta experiência, criamos com um material que nos sai do corpo.

Deste modo, compreende-se também a vontade de inserção consciente num ciclo natural, ainda que de modo subtil. A intenção de oferecer as lágrimas ao mar é, assim, a de completar um ciclo. Oscilando entre o envolvimento pessoal e expansão da consciência e reverberação no mundo há, mais uma vez, o intuito de aprofundar para expandir — expandir as lágrimas em ondas.

Na sua primeira manifestação, em frente ao Mar Báltico, esta experiência resulta em dois sentidos: um prende-se com a ideia de uma identificação ontológica — oferecer as lágrimas ao mar é um modo de me oferecer a mim mesma. Mas, contextualizadas, estas lágrimas podem ter também o poder do lamento. No caso do Mar Báltico esta relação dupla é-nos dada por este ser um dos mares mais poluídos e também um dos menos salgados — lamenta-se a sua poluição e, ao mesmo tempo, ao dar-lhe sal, faz-se do mar mais mar.

Por fim, na sua reencenação, frente ao Oceano Atlântico não podemos deixar de nos remeter à experiência inicial — há um distanciamento e um encontro. As lágrimas podem ser lidas como de saudade do outro mar, mas instauram também uma nova relação. A sua ambiguidade é-nos dada pelo modo como surgimos — em pé, numa rocha, em frente ao mar (**fig.48**). A imagem que se mostra remete-nos para uma pintura de Caspar David Friedrich, *O caminhante sobre um mar de névoa*, 1817. Honour e Fleming (2009, p.652) (**fig.47**) vêm as figuras de Friedrich de um modo ambíguo: "imóveis, isoladas, parecem estar simultaneamente dentro e de algum modo fora da natureza". Nesta pintura esta sensação é-nos dada pelo facto de o observador parecer estar suspenso, sem solo, num ponto no espaço ao nível da cabeça do caminhante (*ibidem*).

Relação ambígua, de fora, contemplamos o mar, mas ao chorar e fazer das lágrimas linguagem comum estamos, inevitavelmente, em relação com ele, dentro dele.

Fig.47 Caspar David Friedrich, *O caminhante sobre um mar de névoa,* 1817, óleo s/tela, 94,8x74,8 cm. Hamburg Kunsthalle.

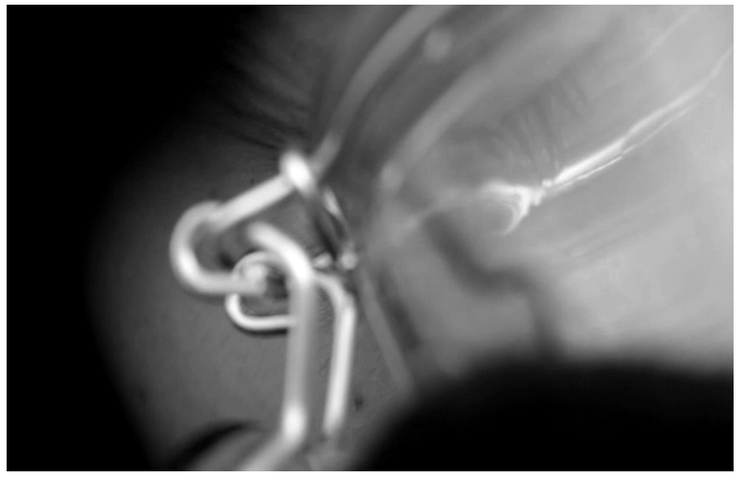
(Páginas seguintes)

pp.104-105

Fig.48 Joana Patrão,
O encontro. Lágrimas, 2016.
Série fotográfica preto e branco.

pp.106-107

Fig.49 Joana Patrão,
O encontro. Lágrimas, 2016.
Vídeo s/som, preto e branco, 1'11''.



(de cima para baixo)

Fig. 50 Joana Patrão,
Recolha de lágrimas, 12 de Maio, 2016. (3)
Praia de Matosinhos.
Série fotográfica a preto e branco.

Fig. 51 Joana Patrão,
Recolha de lágrimas, 21 de Outubro, 2015.
Ilha de Suomenlinna.
Série fotográfica preto e branco.

Fig. 52 Joana Patrão,
Ambiente produzido pelas lágrimas guardadas, 2015.
Fotografia preto e branco.

Fig.53 Joana Patrão, *Recolha de lágrimas, 12 de Maio,* 2016. (1). Série fotográfica a preto e branco.

3.3. Cadernos de viagem. *A linha fluida.*

Chamamos aos trabalhos que se seguem cadernos de viagem, essencialmente por se remeterem a percursos ou deslocamentos.

Contudo, não são arquivos de diferentes descobertas, desenhos, objetos ou anotações que se retiram espontaneamente na relação com a natureza, são produtos de uma meditação com propósito específico.

O caderno de viagem enquanto dispositivo historicamente relacionado com a paisagem é estudado em *Ficções em torno da paisagem* por Paula Almozara (2013) que nos fala deles como elemento essencial na análise dos processos e poéticas relacionadas com a construção da paisagem: "[c]olocam em pauta as viagens de estudo dos artistas, (…) o papel do **deslocamento como metáfora para transformação**, além de evocar a paisagem como base na elaboração de um ideário estético sobre territórios desconhecidos (Almozara, 2013, p.96). [ênfase nosso]

Nesta reflexão interessa-nos especialmente a ideia de deslocamento como metáfora para transformação. Os cadernos que propomos são isso mesmo: exercícios de identificação com o mar, *transformativos*. No primeiro exemplo partimos da premissa simples de tentar identificar o gesto, a linha desenhada, com uma onda, em diferentes sessões desloco--me para me colocar em frente ao mar e o tentar captar deste modo. No segundo momento, os cadernos têm uma componente diarística, uma intenção de desenhar o mar todos os dias, todos os dias mutável.

Mais uma vez, a água assume-se como uma matéria que ajuda a imaginação a trabalhar "pois a água *reflete e tem fundo*, podemos utilizá--la como espelho ou como janela" — (Bachelard, 1998 cit. por Tavares, 2013, p.389) é a superfície que simultaneamente reflete o mundo exterior e que age como barreira para o mundo interior (Viola, 2005, p.180). Thoreau fala-nos da contemplação das águas como um "olhar dentro do qual o observador mede a profundidade da sua própria natureza." (s.d. cit. por Bachelard, 1994, p.210).

Esta associação quer-se tão próxima que pretendemos incorporar a

fluidez. Tal como Smithson que não queria apenas observar o tempo "geológico", mas também "imitar a sua vastidão e profundidade: **fingir que era esse tempo**"[21] (Lingwood, 2002, p.68) [ênfase nosso].

1. Captação de uma onda

> *O senhor Palomar vê despontar uma onda lá ao longe, vê-a crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, enrolar-se sobre si própria, quebrar-se, desvanecer, refluir. (…) Mas isolar uma onda, separando-a da onda que imediatamente se lhe segue e que parece empurrá-la, e que por vezes a alcança e a arrasta consigo, é muito difícil; assim, como separá-la da onda que a precede e que parece arrastá-la atrás de si em direção à costa, salvo quando depois, eventualmente, se volta contra ela, como que para a deter.*
>
> (Calvino, 2001, p.11)

> *A visão é capaz de duas relações com a realidade: uma, a puramente ótica, correspondente a uma visão de longe, que organiza mentalmente o visível (...); a outra, a que se chama háptica (de uma palavra grega que quer dizer* 'tocar'*), correspondente à visão de perto, tomada na materialidade mesma da matéria que olha.*
>
> (Aumont, 2001, p.33)

Relativamente às visões que Aumont distingue, a visão que se pretende focar neste momento é a segunda, uma visão de perto, que se funde com as ondas.

Na assunção de um desenho háptico, produz-se uma identificação da onda com a linha: ambas comportam o ritmo, a alternância, variações estruturais como apresentação de fluidez. Assim, os movimentos da mão (visíveis na linha que é traçada) procuram mimetizar o movimento da onda observada (fig. 56-59). Os desenhos resultantes permitiriam uma experiência dupla — percorrer o movimento do desenhador será

[21] "Informado pelo seu trabalho de investigação sobre desabamentos de terra, avalanches e erupções, começou a fazer desenhos desses fenómenos. Os desenhos representavam fluxos imaginários de lama, asfalto e cimento escorrendo pela paisagem." (Lingwod, 2002, p.68) (**fig.54**)

Fig.54 Robert Smithson, *Asphalt on Eroded Cliff*, 1969, tinta e carvão s/papel. 45.7 x 61 cm, Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma

percorrer o movimento das ondas aquando do desenho.

O movimento das linhas surge como uma forma de 'escrever o tempo' (Petherbridge, 2011, p.92), referente ao tempo de uma presença, o tempo de contacto com o que está a ser representado. A relação estabelecida parte da conceção que Goldsworthy (1994, cit.por Ingold, 2007, p.129) aponta como a essência do desenho: a descrição de "uma linha exploratória atenta às mudanças do ritmo e dos sentimentos da superfície e do espaço".

É possível lembrar aqui os desenhos de Morgan O'Hara (**fig.55**) na relação háptica que estabelecem com o movimento observado. Segundo as categorias do gesto apontadas por Dave Mcneill (1992), em *Hand and Mind* o exercício acima descrito pode enquadrar-se no gesto icónico (ou mimético), sendo que a mão adquire a configuração do objeto, na forma e expressão dos movimentos e traços é possível reconhecer aspetos do referente observado (Almeida, 2012, para.20).

Deste modo, os contornos que desenhamos não marcam mais o limite do que vimos mas o limite do que nos tornamos (Berger, 2008, p.3). Este tipo de relação com o que desenhamos leva-nos a um questionar da nossa posição. Acerca dessa questão Berger discute duas tradições picturais, que também já discutimos:

> [A] tradição Europeia, desde o Renascimento, coloca o mo-delo *lá*, o desenhador *aqui*, e o papel algures no meio, ao alcance do desenhador (…). A tradição Chinesa organiza as coisas de modo diferente. A caligrafia, o traço das coisas, está atrás do modelo e o desenhador tem de procurar por ela, olhando *através* do modelo. No papel ele repete então os gestos que viu caligraficamente (Berger, 2008, p.123).

Partilha-se o de o desejo de Michaux (2000b, p.10) "de participar do mundo pelas linhas", a linha surge ainda numa perceção que ultrapassa o contorno para se estabelecer como uma *linha interna*. Acerca de Shitao, François Cheng (2012, p.113) fala-nos da criação como possibilidade de "discernir o *li*, a 'linha interna' das coisas".

Fig.55 Morgan O'Hara, *LIVE TRANS-MISSION: movement of the hands of singer SARAH FRANCES while entering and moving within the Black Forest*, Teatro Sociale di Bergamo, Italia / 22 giugno 2002, 70 x 100 cm

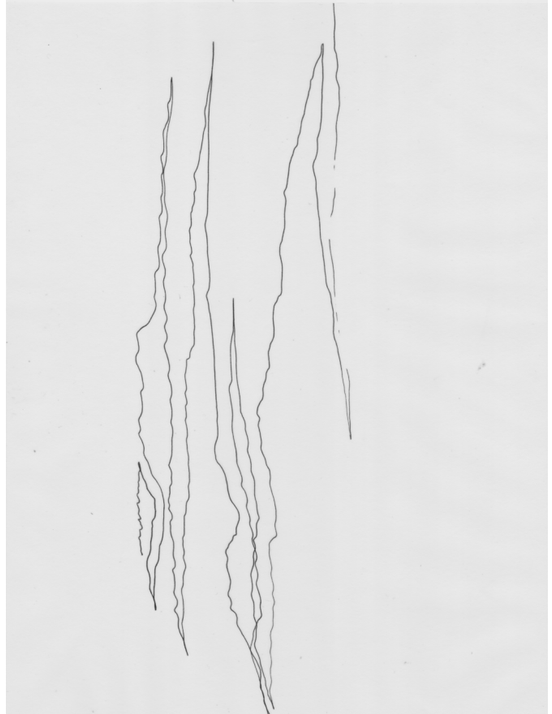


Fig. 58 Joana Patrão, *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015 - 12h14, 1'14"* caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm.

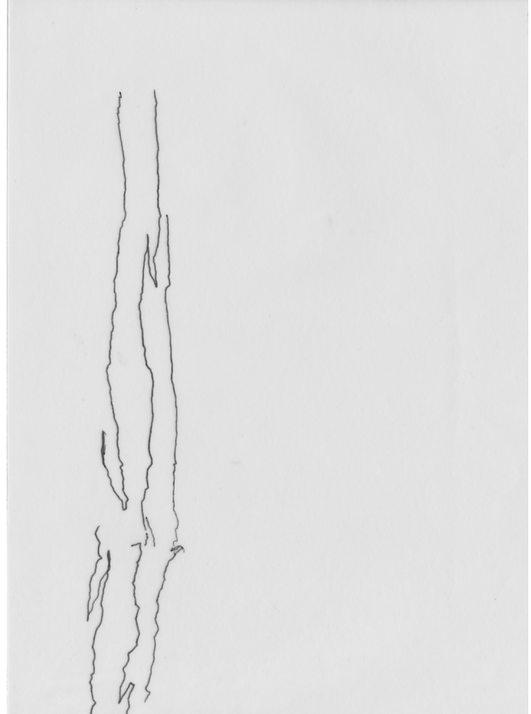


Fig. 59 Joana Patrão, *Captação da progressão de uma onda (reencenação)* - 2 linhas cada mão é identificada com uma onda, 2'15" (tempo original - 44"), caneta s/papel vegetal, 10x15 cm.

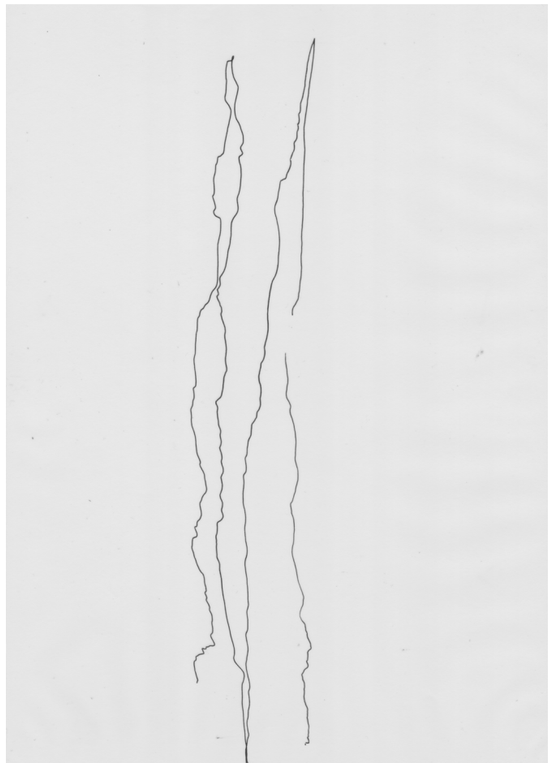


Fig. 56 Joana Patrão, *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015 - 12h06,* 40" caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm.

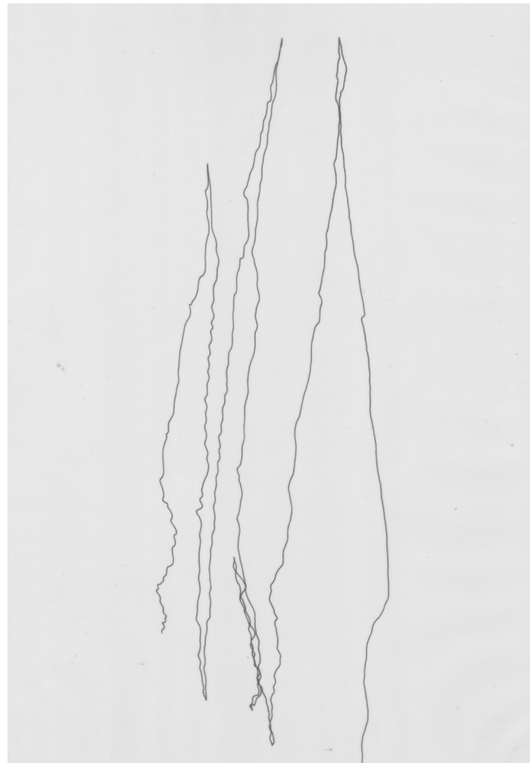


Fig. 57 Joana Patrão, *Captação da progressão de uma onda, 24 de Janeiro de 2015 - 12h20,* 58" caneta s/ papel vegetal, 10x15 cm,

2. Diários. Um mar por dia. Mar íntimo.

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos, seis linhas – um tipo – uma paisagem.

Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar. Estas linhas de saudade aquecem-me e reanimam-me nos dias de Inverno friorento. Torno a ver o azul, e chega mais alto até mim o intenso eco prolongado… Basta pegar num velho búzio para perceber distintamente a grande voz do mar. Criou-se com ele e guardou-a para sempre. – Eu também nunca mais a esqueci.

(Raul Brandão, 1983, p.35)

Desenhar um mar por dia — a premissa que inicia estes diários. Iniciados na estadia na Finlândia são "linhas de saudade" como as que Raul Brandão nos escreve. São essencialmente desenhos meditativos que permitem rememorar o mar ou captar novas ondulações. Partem de uma intenção de fixar o que e passa em cada dia e as diferentes relações com o mar que vão surgindo. Compreende-se que a experiência do mar é passível de ser reabsorvida continuamente: "longe da imensidão do mar (…) podemos recapturar, pelos meios da meditação, as ressonâncias desta contemplação da grandeza" (Bachelard, 1994. p.184).

Estes diários foram iniciados em 16 de Setembro de 2015 (**fig.64**)e foram desenhados até ao presente dia, são um projeto em contínuo. É um compromisso diário como a série de pinturas de On Kawara, *Today (***fig.60**), em que o artista pinta a data do próprio dia, todos os dias. São lembretes da existência.

Fig.60 On Kawara's 13th Street Studio, New York (1966) (vista do estúdio com a série *Today*).

Sobre a prática de desenhar diariamente Roni Horn descreve-a como "respiração", "inferindo uma dimensão quase iógica na intensa e completa concentração requerida para estabelecer uma identidade de consciência com o objeto em foco" (Neri, 2000, p.36). Enquanto respiração torna-se, assim, num compromisso vital.

A intenção não é mimetizar o mar mas provocar o meu próprio mar, uma dialética interior/exterior, evocando-se, novamente, uma "concordância da imensidão do mundo com a íntima profundidade do ser" (Bachelard, 1994, p.189).

A relação de identificação com o motivo de desenho assume uma especial significância quando falamos da água e da sua experiência diária. Para Bachelard (1980, pp.8-9):

> O ser dedicado/votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, sem cessar algo da sua substância colapsa. A morte quotidiana não é a morte exuberante do fogo (…); é a morte da água. A água flui todos os dias; a água cai todos os dias, termina sempre na sua morte horizontal.

É possível estabelecer aqui uma associação a estes cadernos, documentos do tempo que passa, da "morte a cada minuto". Uma perceção da nossa transitoriedade associada ao carácter da água como elemento essencialmente transitório (cf. Bachelard, 1980, p.8).

Feitos todos os dias, o tempo, a data e o local são apontados.

São assumidos enquanto fenómenos naturais, obedecem a um padrão e ainda assim são irrepetíveis. Manifestações dos meus estados internos ou reverberações de situações externas. São fenómenos com espaço delimitado — uma folha de papel:

> Uma página em branco de um bloco de desenho é uma página branca, vazia. Faz-se uma marca nela e os limites das páginas deixam de ser simplesmente o local onde o papel foi cortado, tornaram-se as fronteiras de um microcosmos.
>
> (Berger, 2008, pp.102-103)

O exercício é simples — começando com uma linha horizontal no topo da página, no fosso que se abre no meio do caderno, linhas sucessivas são desenhadas absorvendo e repetindo as instabilidades do meu gesto, das minhas falhas naturais/orgânicas, ondulações próprias. A linha desenhada é um vestígio do corpo, uma afirmação de presença. "O envolvimento do corpo na produção dos desenhos todavia implica uma relação responsiva com as intenções conscientes e processos inconscientes do artista" (Krčma, 2010, enum).

Fig.61 Marcia Hafif, *February 28*, 1982, grafite s/papel, 40x25 cm.

O desenho estende-se assim com um "gesto obstinadamente repetido pela superfície" (Copón e Duque, 2002, p.164). Sobre a experiência da repetição exaustiva é possível apontar Marcia Hafif (**fig.61**) e o seu interesse "numa espécie de transcendência psicológica (...) através do ato hipnótico de produzir marcas, mapear o tempo" (Butler, 1999, p.105).

Tornar evidentes pequenos movimentos involuntários do corpo é uma tentativa de captar as pequenas interrupções na consciência. As falhas do corpo, resultantes do cansaço, de pequenos espasmos incontrolados, resultam também em linhas-limite — limiares entre estados, quando o cansaço é tão grande que o corpo se desliga, adormece e a caneta segue-o (**fig.65**). Focam-se em estados intermédios "visto de um local algures entre o sono e a vigília", estabelecem-se no *entre*: "uma zona de fronteira entre o consciente e o inconsciente, onde às distinções nor-mais e fronteiras seguras é permitida a dissolução e as linhas entre a realidade e a imaginação, entre objeto e associação, desfocam" (Viola, 2005, p.258).

Por outro lado procuram-se dissolver as fronteiras entre o que ocorre na folha e o contexto em que o desenho é feito. Procuram-se mecanismos para não controlar totalmente a imagem (para além do descontrolo do corpo) — deixar que ela esteja aberta à influência do am-biente/das condições em que é feita e deixar, com isto, que seja também uma manifestação desse ambiente envolvente.

Nestes casos, o movimento que existe dentro da folha pode não remeter-se a uma experiência anterior mas ser antes o resultado de perturbações externas, o movimento do espaço em que me desloco, sendo também o documento de uma transição: num comboio, num barco, num avião (**fig.66** e **67**).

O interesse nestas viagens — transformações, transladações — é acrescido quando regresso (os desenhos anteriores eram sempre feitos num estado de viagem mesmo que feitos em repouso).

Mas neste exercício de originar diferentes 'mares' todos os dias, nem sempre estes se manifestaram em desenho — quando se tem uma experiência especialmente impactante, relacionada com o mar, considera-se que este já se encontra manifesto em nós neste dia. O mar não é desenhado mas remetemo-nos para o local onde acontece, escrevendo-se antes a experiência. Pretende-se chegar a uma "fidelidade da experiência (…) como foi respirar na altura" (Viola, 2005, p.133).

A relação com a escrita é dada também pelos apontamentos que são feitos à margem em certos desenhos (ver pp.118-119), quando o fluxo de pensamentos encontra o fluxo das linhas: "….algo que pode ser assinalado na biografia pessoal e íntima de cada um: eu, no dia tal, às tantas horas e minutos, senti *isto*" (Tavares, 2013, p.493).

Os desenhos, linguagem corporal, o gesto enquanto um modo alternativo de escrita são confrontados com o que escrevi sobre eles. Põe-se em confronto dois tipos de linguagens:

> …uma relação intensa entre pensamento e acção como se a acção da mão fosse por *si só já uma forma de pensar*. Diríamos: *uma forma manual de pensar.* (…) pensam por processos de movimento explícito, pensam *dentro do mundo* e não fora do mundo (como fazem os pensamentos do cérebro) (Tavares, 2013, pp.420-421).

O processo de uma progressiva abstração da linguagem e do pensamento é-nos apresentado por David Abram que, entre diversas

manifestações, vai buscar um exemplo à linguagem pictográfica, à linguagem que procura os seus signos em representações do mundo natural. Recupera o *aleph-beth* (que se veio a transformar no nosso alfabeto abstrato) e onde ainda é possível reconhecer estas relações: "Quando consideramos o *aleph-beth* Semítico inicial, prontamente reconhecemos a herança pictográfica (…) O nome da letra Semítica *mem*[22] é também a palavra Hebraica para "água", a letra, que mais tarde se tornou a nossa própria letra *M*, era desenhada como uma série de ondas: 𐤌 " (Abram, 1997, p.101).

Assim, este gesto que repito nos meus desenhos é como um pictograma repetido das ondas, um modo de escrever a água. E neste sentido, estes desenhos estão mais próximos da linguagem da natureza do que este texto que escrevo.

Por outro lado, a escrita pode-se assumir como entidade presente na própria natureza. Os significados multiformes da palavra Chinesa para escrita — *wen* — remetem-nos para tal ideia:

> "uma interpenetração das escritas humanas e inumanas: a palavra *wen*, significa uma conglomeração de marcas, o símbolo simples na escrita. Aplica-se aos veios nas pedras e na madeira, das constelações, (…) os trilhos dos pássaros e dos quadrúpedes no chão. (a tradição Chinesa assumia que a observação destes trilhos sugeria a intervenção da escrita)" (Gernet in Derrida, 1973 cit.por Abram, 1997, p.96).

A identificação da linha fluida com a fluidez da água funciona também como identificação com os veios da rocha com as linhas que se desenharam ao longo da fluidez do tempo. São uma inserção nesta circularidade.

Por fim, pensa-se no modo como estes desenhos podem ser apresentados em extensão, como uma porção de mar, um mar em crescimento que cresce em superfície à medida que os meus dias passam.

[22] "Nas tradições judaica e cristã a água simboliza em primeiro lugar a origem da criação. O *mem* (M) simboliza a água sensível: é a mãe e a matriz" (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p.41).

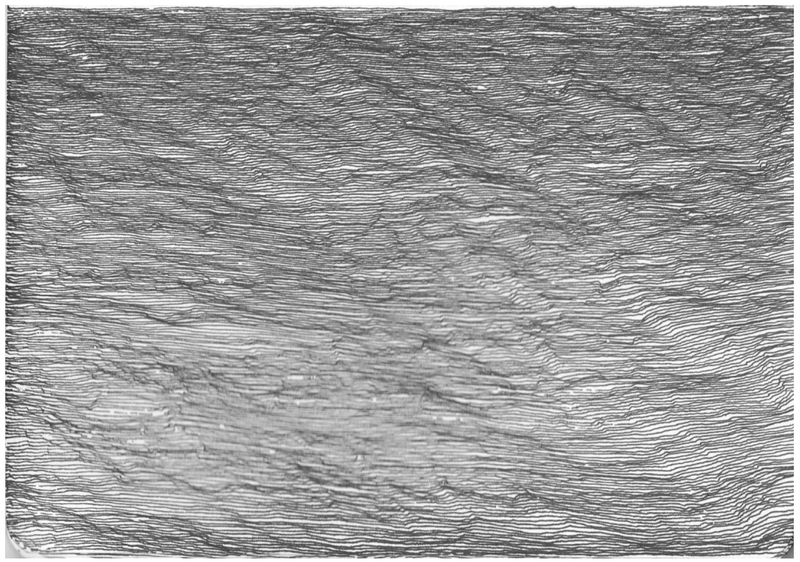
Lembramos o exemplo de Cildo Meireles, *Marulho*, 1991/1997 (**fig.62 e 63**) um grande passadiço de madeira leva-nos ao mar. Este mar é criado pelo efeito ótico de 17.000 livros abertos com imagens de superfícies azuis (cf. Valesini, 2013, p.222).[23]

Ainda que francamente mais pequeno, o mar que propomos terá cerca de 350 desenhos (dependendo do dia em que for apresentado) mas é um mar em expansão, sempre que for reapresentado será maior, terá consigo tantos mais desenhos quantos os dias que passam entre as suas apresentações.

Os desenhos digitalizados mudam também de superfície, impressos em acetato, tomam as características da água, os reflexos variáveis, a transparência, a ondulação nas suas quebras (**fig.68**). É um mar simulado. É com a construção deste mar que avançamos para o capítulo seguinte.

[23] Cildo Meireles irá também fazer um jogo de linguagem - o som presente na peça não é mais do que a junção da palavra 'água' repetida num total de oitenta linguas que se articulam num "rumor ininteligível que recria o marulhar" (Valesini, 2013, p.222).

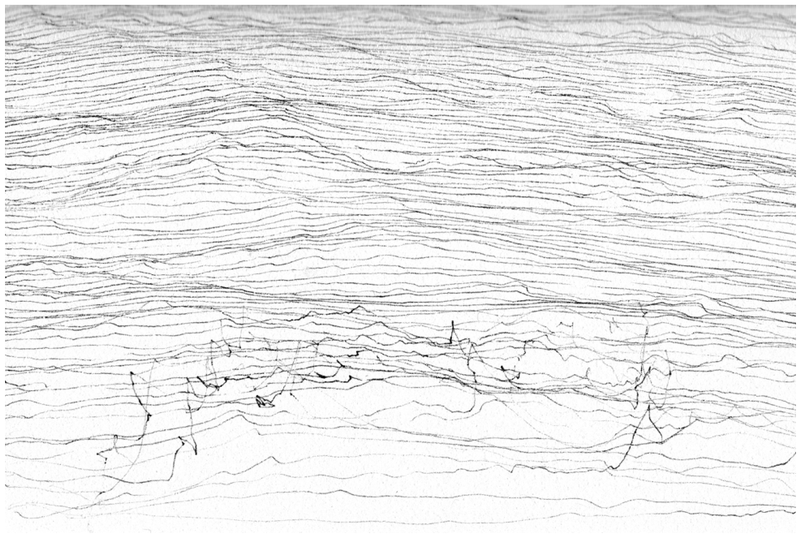
Fig.62 e 63 Cildo Meireles, *Marulho,* 1991/1997. Instalação com passadiço de madeira, 17.000 livros, som.



Water disrupts your space and time notion.
Water drawings. Writing on water.
The will is not to mimetize the sea but to extract one out of me - my inner sea.
The sea changes every day, every time, different line velocities as different currents.
Becoming fluid, becoming water – losing control of your body (and your mind).

(apontamento anexo ao desenho 1
16.09.2015 - 16h30-18h10
Lämpömiehenkuja 3, Otaniemi, Espoo)

Fig.64 Joana Patrão, *Diários - Um mar por dia - (1) 16.09.2015 - 16h30-18h10 Lämpömiehenkuja 3, Otaniemi, Espoo, Finlândia.* Caneta s/papel, 10x15 cm



Tentar repor os mares passados, tentar tirar de mim a instabilidade e fazê-la um mar.
Demasiado cansada, vou adormecendo, a mão falha, turbulência.

(apontamento anexo ao desenho 20 - (03.10.2015) 10.10.2015 - 23h32-00h32 - Pohjoinen Rautatiekatu, Helsinki)

Fig.65 Joana Patrão, *Diários - Um mar por dia - (237) (23.06.2016) - 01h10-02h05 – Abade de Neiva, Barcelos.* Caneta s/papel, 10x15 cm.

(O comboio começa andar a meio do desenho.)
Fluxo mecânico, os meus traços interrompidos lembrar o cavalgar de um comboio (o cavalgar da onda).

(apontamento anexo ao desenho 84
21.12.2015 – 09h28-09h39 – Viagem Barcelos – Porto (Campanhã)

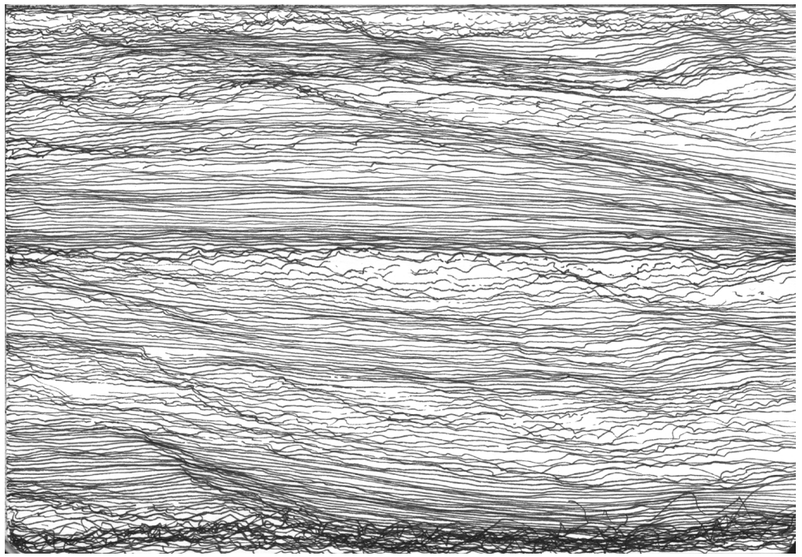


Fig.66 Joana Patrão, *Diários - Um mar por dia - (98) - 12.01.2016 - 20h15-21h00, Viagem Porto (Campanhã) - Barcelos.* Caneta s/papel, 10 x 15 cm.

Facing the sea, sensing the wind
Wind notations
Make waves out of wind
Reading the sea by writing it.
The wind affects me as it affects the water - waves.

(apontamento anexo ao desenho 9
24.09.2015 – 17h31-18h43 – viagem de barco - Mar Báltico - Ilha de Utö, Finlândia.

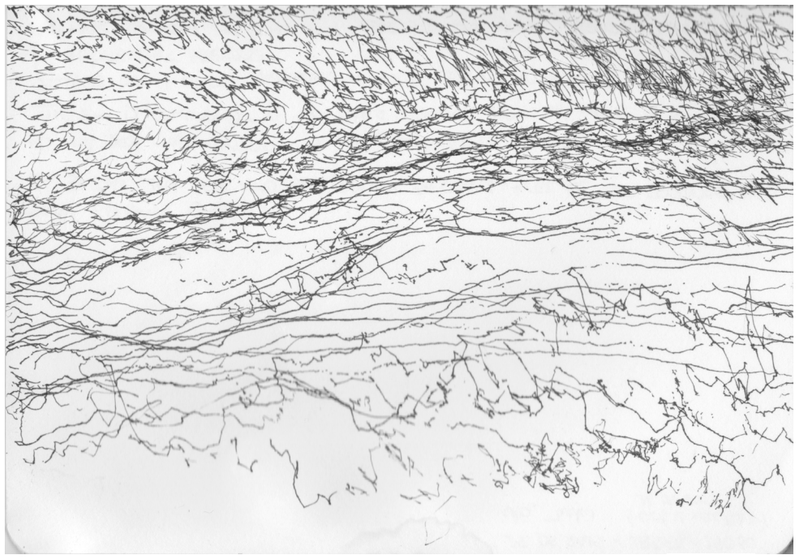
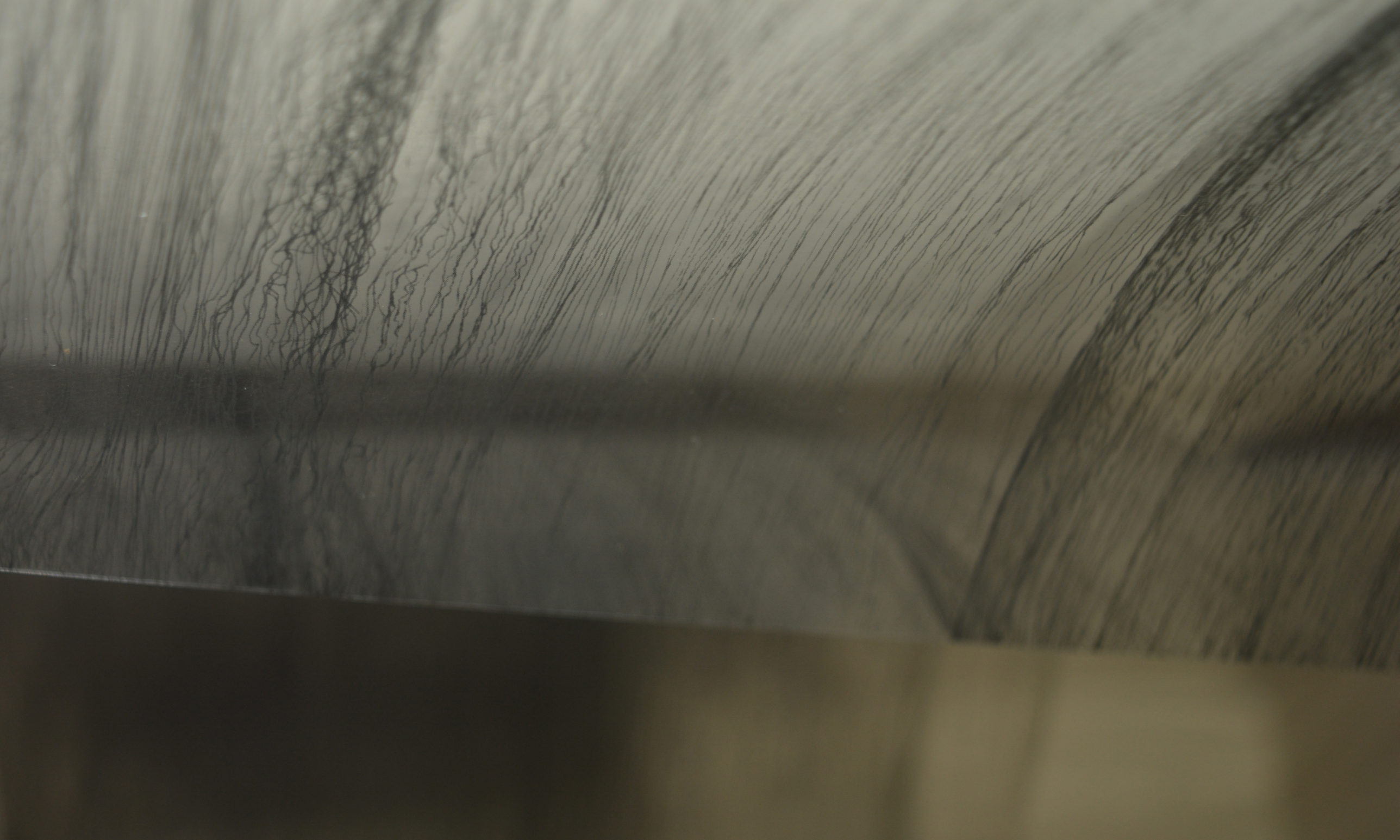


Fig.67 Joana Patrão, *Diários - Um mar por dia (9)- 24.09.2015 - 17h31-18h43 - Baltic Sea (travelling to Utö) Turku Archipelago, Finland, Wind notations.* Caneta s/papel, 10 x 15 cm.



4. Mar construído.

A experiência da paisagem através da especulação imagética. A construção cénica. A reencenação. Novas Paisagens.

(Página anterior)

Fig.68 Joana Patrão, *Ensaio para um mar construído* (do projeto *Diários. Um mar por dia.)* desenhos impressos em acetato, preto e branco.

Ensaia-se aqui a construção da paisagem com diferentes moldes. Falamos de uma outra exploração, que já não decorre primordialmente na natureza mas na sua reabsorção no espaço do estúdio. Este é o local em que se ensaia a possibilidade de apreender/reencenar experiências relacionadas com o mar. São estratégias para construir um mar próprio, próximo — abarcável. Nalguns casos são modos de relembrar ou de possuir os lugares de novo, noutros ainda, um modo de propor um novo mundo através da construção cénica.

Procura-se constatar que "a experiência do mundo ensaia-se na experiência da imagem" (Belting, 2014, p.40). É esta atitude que irá guiar a investigação em causa, em que as paisagens/imagens podem ser manifestações ensaísticas que entram no discurso de uma "ciência pictural"[24] ou que, como uma ciência, se integram num ramo de uma "filosofia da natureza, da qual as imagens não são mais do que experiências" (Constable, 1836 cit. por Frayling, 1993, p.4). No discurso em que profere tal observação Constable fala-nos da sua intenção de atestar que a pintura "é *científica* tanto como *poética*" (*ibidem*).

No trabalho que vimos aqui discutir procura-se, assim, uma aproximação a uma metodologia científica pensada segundo princípios poéticos à qual se estende a uma ideia de laboratório, palco onde experimentos acontecem, adotando-se, por vezes, os seus processos e/ou materiais. Entenda-se, contudo, que o laboratório não será necessariamente o espaço branco, asséptico. Com *The Portable Laboratory*[25], 1999, Francisco Varela, introduz a ideia do corpo como um laboratório, espaço recetor, de ensaio, onde experiências e pensamentos são observados como dados.

Pensa-se num modo de investigação mutável que considera os movimentos da Natureza, eterno fluxo, e a produção de imagens suas inevitavelmente inserida numa tensão — leia-se Cézanne: "A nossa arte deve provir um breve sentido de permanência, com a essência, a aparência da sua mutabilidade" (s.d, cit. por Andrews, 1999, pp.180-181).

[24] Termo definido por Da Vinci: uma ciência que "não fala por palavras (...) e sim por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, por elas se comunica a "todas as gerações do universo" (Merleau-Ponty, 1986, p.61)

[25] Apresentado pela primeira vez na exposição *Laboratorium*, Antuérpia (curadoria de Hans Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden), é na forma de texto que Varela nos apresenta a sua proposta. Dividido em três momentos: Topografia – localiza o corpo como um lugar, com procedimentos e gestos, isto é, metodologia e experimentos, capazes de explorar a experiência humana em si mesma; Gestos – procura em diferentes tradições que partilham esta abordagem, desde o Budismo, Hinduismo ou Taoismo ao Introspeccionismo ocidental (escola de Wurzburg) à Fenomenologia introduzida por Husserl; por fim, a instrução em si mesma:

(p.seg.)

(cont. nota 25)

Do it: Become the laboratory by standing still, or sitting on the cushion provided. Proceed to do nothing. Relax your posture and attitude, and observe, with a light touch, whatever that comes into experience. That's the experiment. Note the specific manifestation of mind as if they were data. Repeat as many times as you can this gesture of full presence, of mindfulness. The laboratory is now portable and you may carry it with you whatever you go. Keep track of your findings! (Varela, 1999, enum).

Fig.69 Leonardo da Vinci, *Whirlpools of water*, RL 12660, Windsor, Royal Library.

A intenção de não é a de criar imagens para fixar a natureza, mas de adotar um modo de investigação igualmente mutável.

Se pensarmos nesta dicotomia permanência/mutabilidade é possível evocar "os esforços (…) de Leonardo da Vinci e as suas milhares de anotações na natureza e substância do ar e da água; do seu desejo de compreender as correntes, vórtices e redemoinhos" (Burnham, 1967, p.252)(**fig.69**) estes desenhos são lembrados por Jack Burnham (1967) ao escrever sobre Hans Haacke, em *Wind and Water Sculpture*. Burnham associa-os a este manifesto de Haacke, que nos incita à produção de trabalhos mutáveis, em diferentes níveis de relação:

> "… faz algo que experiencie, reaja ao seu ambiente, mude, seja instável… /(…) /… faz algo sensível à luz e às mudanças de temperatura, que é sujeito a correntes de ar e depende, no seu funcionamento, das forças da gravidade…/ (…) /… faz algo que vive no tempo e faz o "espectador" experienciar o tempo…/… articula algo natural…" (Haacke, 1965 cit. por Burnham, 1967, p.252).

Com estes pontos considerados, seguem-se **seis propostas**:

A **primeira** - cumprir a continuação das ondas através do desenho (enquadrar-me num padrão natural) – produzir um mar;

A **segunda** – uma analogia da tinta com a fluidez, a tinta oxidada, fazer um mar através do gesto e considerar as reações dos materiais;

A **terceira** – construir um mar próprio através de processos naturais, evaporações e cristalizações, passível de ser alterado com as condições atmosféricas variáveis e com a passagem do tempo;

A **quarta** – tentativa de recuperar um mar através das suas próprias imagens – reencenação, ensaiar uma experiência através da imagem,

A **quinta** - construir um mundo a partir da imagem, captadas numa relação de escalas, numa ambiguidade que precisa do espectador na sua construção percetiva;

A **sexta** - a deslocação da experiência para o próprio espaço natural, um evento em que observador é tornado participante.

4.1. *A linha na continuação do movimento ondulatório*

Este projeto surge no seguimento da experiência apresentada no capítulo anterior — *Captação de uma onda* — surge de uma análise que já não depende de um contacto direto ou de uma presença das ondas.

Considera-se a análise da onda marítima a partir de dois regimes fundamentais comuns a qualquer fenómeno, apontados por Didi-Huberman (2004, p.16): "corpuscular (mecânico) e ondulatório (dinâmico)". A investigação apresentada divide-se então em três momentos (não necessariamente sequenciais, já que estes se vão afetando e sobrepondo): o desenho em tempo real, presencial — que identifica a linha com a onda (já apresentado) (**fig. 56-59**); o vídeo como modo de estender e parar o tempo captado — análise através do diagrama; a elaboração de pautas ou instruções através das ondas analisadas, e a utilização da repetição e decalque como modos de produzir oscilações que já não se referem às ondas mas são próprias da linha desenhada — permitem manter o fluxo alternante contido no motivo que representam.

A linha será considerada transversalmente aos três momentos dado o reconhecimento do seu carácter performativo e potencialmente abstrato na sua condição de entidade não existente no mundo (exclusiva do desenho). Interessante dualidade — as linhas e marcas gestuais trazem consigo "a impressão dos corpos que as fizeram", pareceriam, como tal, fazer parte do mundo fenoménico, mas, "a linha em si — abstrata, direcional ou imitativa — não existe no mundo observável. A linha é uma convenção representacional (...) elemento primário no arsenal formal da criação artística" (Petherbridge, 2011, p.103).

1. Análise em tempo diferido

Partindo do fenómeno da onda enquanto acontecimento isolado no tempo, pretendeu-se fazer derivar um método — que considera direções, fluxos, tempos, sucessões (enquanto processos comuns aos do desenho).

Não se pretende ilustrar uma teoria geral do movimento das ondas, mas instituir um método operativo na construção das imagens que permite que haja continuamente mutações e novos pontos de análise ao invés de estabelecer um modelo estanque.

Partindo do vídeo ou dos desenhos feitos em tempo real, tentam-se produzir distensões temporais, dissecando variações através do diagrama (**fig. 72, 73, 74**), assumindo-os posteriormente como pautas ou instruções, capazes de ser lidas enquanto despoletadores de novos desenhos. Encontra-se aqui a possibilidade de gerar a mesma onda indefinidamente — de cumprir contínua repetição da onda através do desenho.

O diagrama surge como "uma forma de representação que (...) envolve uma abstração estatística do fenómeno" (Iversen, 2012, enum). Os desenhos feitos neste momento podem ser encarados na abstração própria do diagrama, sendo dotados de uma temporalidade que surge pela referência a algo que lhes é exterior. O diagrama surge assim como uma 'subespécie do ícone' já que há uma relação de similitude entre as relações lógicas ou temporais da linguagem e o objeto de estudo (cf. Iversen, 2012, enum). Como tal, torna-se simultaneamente capaz de remeter para a experiência original e de produzir novos enunciados.

Por outro lado, opera-se uma abordagem analítica que partirá "do imóvel, e reconstrói, de alguma maneira, o movimento com as imobilidades justapostas" (Didi-Huberman, 2004, p.17). É dentro deste segundo modo de análise que surgem os dois momentos que se seguem.

Desenhos a partir de pautas/instruções

Partindo das codificações feitas anteriormente e assumindo-se "a apreensão do movimento, e a sua reencenação gestual" como fundamentais para a prática do desenho (Ingold, 2007, p.129), procuraram-se modos alternativos de reencenar o movimento, ou, o mesmo será dizer, rememorá-lo.

Os desenhos aqui feitos partem de um condicionamento prévio dos momentos do desenho, lidos nos diagramas anteriores. Estes, tornados pautas, contêm o tempo de execução, a direção, o número de inflexões a produzir e a sua ordem (**fig. 75**). A experiência do desenho instruído funciona assim de um modo próximo da experiência do desenho presencial, diferindo contudo no elemento despoletador e no elemento restaurador da onda.[26]

A utilização do padrão regularizador do papel milimétrico parte do estabelecimento de uma matriz capaz de perceber variações. Iversen (2012) dá-nos alguns exemplos fundamentais para pensar tal relação, capazes de produzir uma tensão entre a irregularidade da linha e a grelha do papel gráfico. Encontra-a presente na subversão operada pelos pequenos círculos de tinta de Eva Hesse em *Untitled*, 1967 (**fig.70**), inscritos nos pequenos quadrados reguladores do papel milimétrico. Fala-nos também de Gabriel Orozco, *Finger Ruler II*, 1995 (**fig.71**), uma série de linhas traçadas a régua que mostra sucessivamente a intrusão do próprio dedo, "no desenho de Orozco e no traço gráfico de Marey, perturbações corporais são registadas numa grelha que procura medi-las e fixá-las" (Iversen, 2012, enum). Registadas em papel milimétrico, todas estas variações apontam para a "presença insistente do corpo e o desejo do desvio da linha reta" (*ibidem*).

Desenhos da superfície

O grupo de desenhos que aqui se trata parte da repetição de três modelos computacionais utilizados para simular a superfície do mar.[27] A repetição parte desejo de confronto entre as linhas gráficas e o erro resultante da marca das falhas da mão — estas falhas vão sendo cada vez mais visíveis à medida que a repetição afasta a imagem do referente inicial, amplificando cada tremor (**fig. 78**). Este exercício permite

[26] O funcionamento da onda mais comum parte de uma força perturbadora - o vento - e de uma força restauradora - a gravidade (Fournier e Reeves, 1986, p.75).

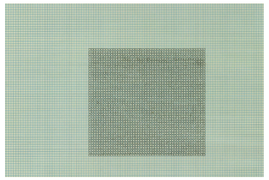


Fig.70 Eva Hesse, *Untitled*, 1967, tinta s/ papel milimétrico, 27,8x21,6 cm

Fig.71 Gabriel Orozco, *Finger Ruler II* 1995, grafite s/papel. 27,9 x 20,3 cm.

[27] Apresentados no artigo *A Simple Model of Ocean Waves* (1986) por Alain Fournier e William T. Reeves.

produzir ondulações que não são já representações mas resultado de pequenas cedências da mão. Para além de "traçar os movimentos pequenos e involuntários do corpo" (Iversen, 2012, enum) o interesse aqui apontado parte de uma tentativa de captar um 'inconsciente ótico', que seria resultado de uma espécie de intermitência do ser (Proust cit. por Iversen, 2012, enum).

Com a exploração empreendida nos diferentes momentos descritos pretendeu-se introduzir a capacidade do desenho de produzir um mecanismo para a origem e manutenção do movimento ondulatório. O uso da linha surge no exercício de uma vontade de "desenhar no sentido de descobrir (...) encontrar o efeito e a causa" através da "linha que não existe na natureza mas que consegue expor e demonstrar o tangível" (Berger, 2008, p.101).

As duas vias exploratórias apresentadas apoiaram-se, assim, em duas abordagens do desenho, por um lado "na ideia do traço corporal autêntico (...) o encontro fenomenológico com o desenho" (Krčma, 2010, enum) por outro, na exploração que se funda na elaboração mais literal de sistemas, signos e processos (*ibidem*).

Os diferentes processos são considerados como "concretizações do tempo" que o "atrasam, condensam e estendem..."(sobre Tacita Dean) (Newman, 2001 cit. por Krčma, 2010, enum). Procurou-se ainda encontrar a "função das imagens como um meio para o pensamento, e o modo como o gesto gera ou expressa o conteúdo das imagens mentais que não pode ser representado por outro meio" (Almeida, 2012, para.9).

Encontra-se a possibilidade de gerar a mesma onda indefinidamente na produção de imagens através deste método. Cumprir a contínua repetição da onda será também adotar uma repetição natural, inserir-me conscientemente num ciclo da natureza, ainda que metafórico.

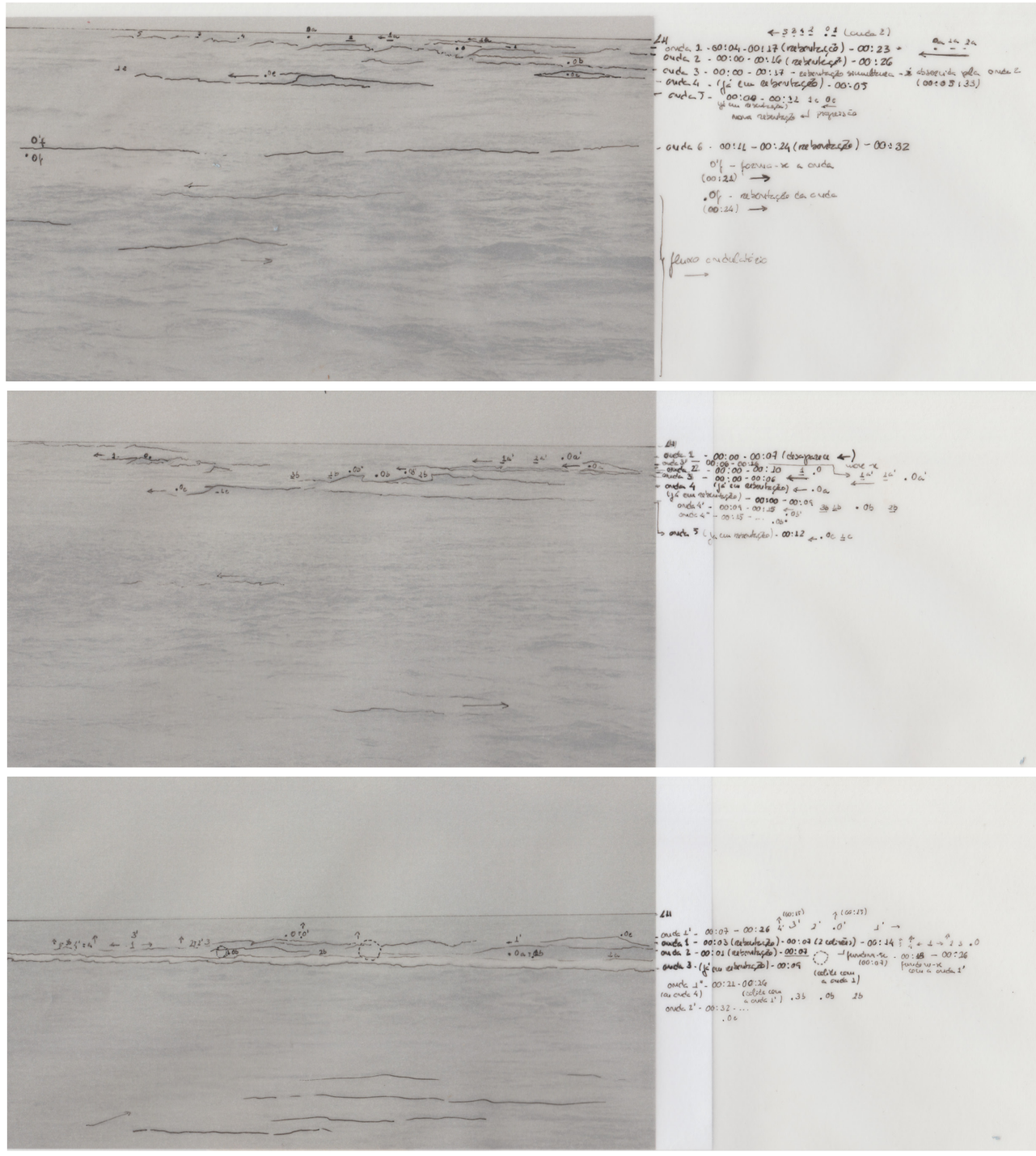
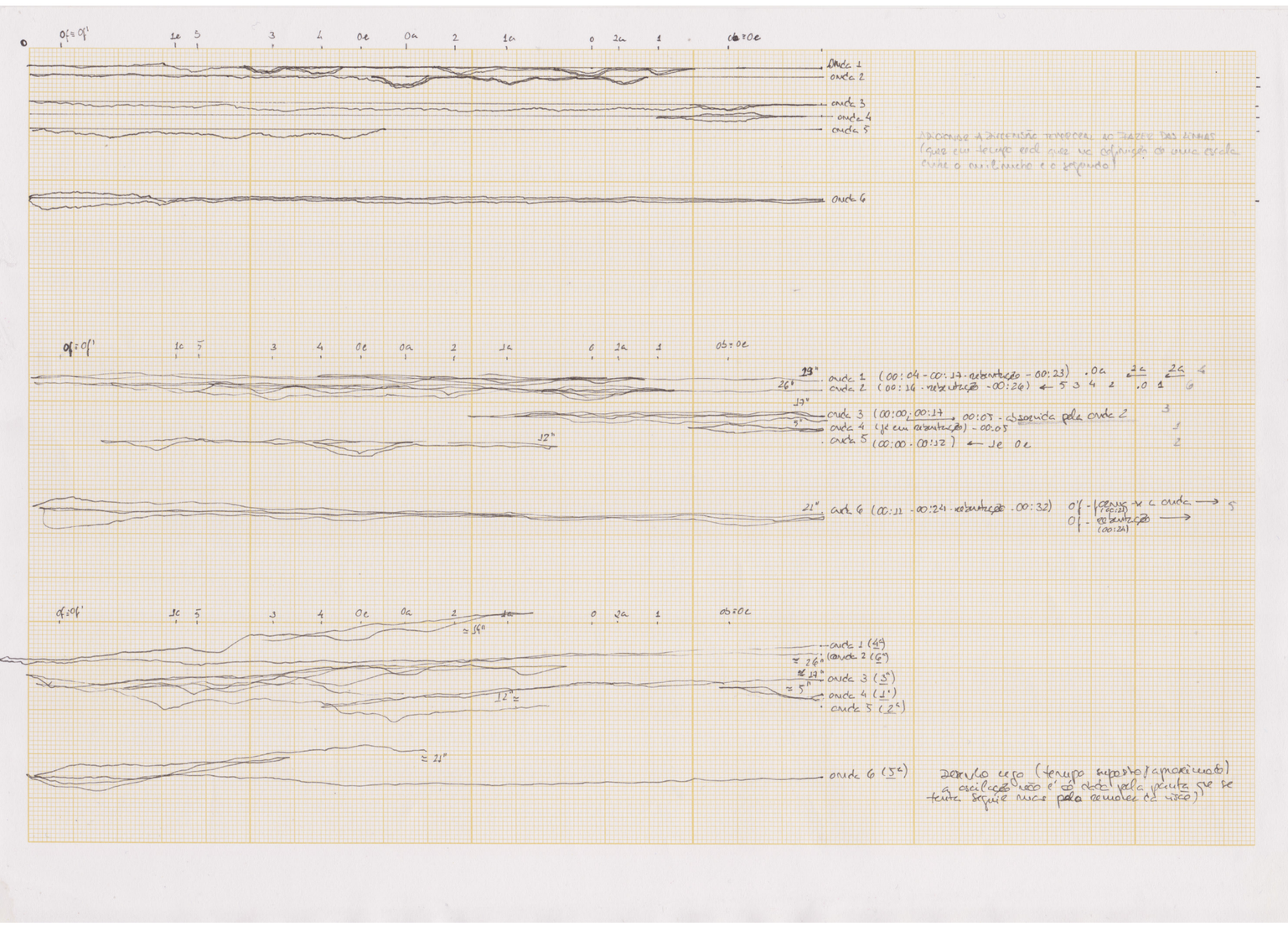
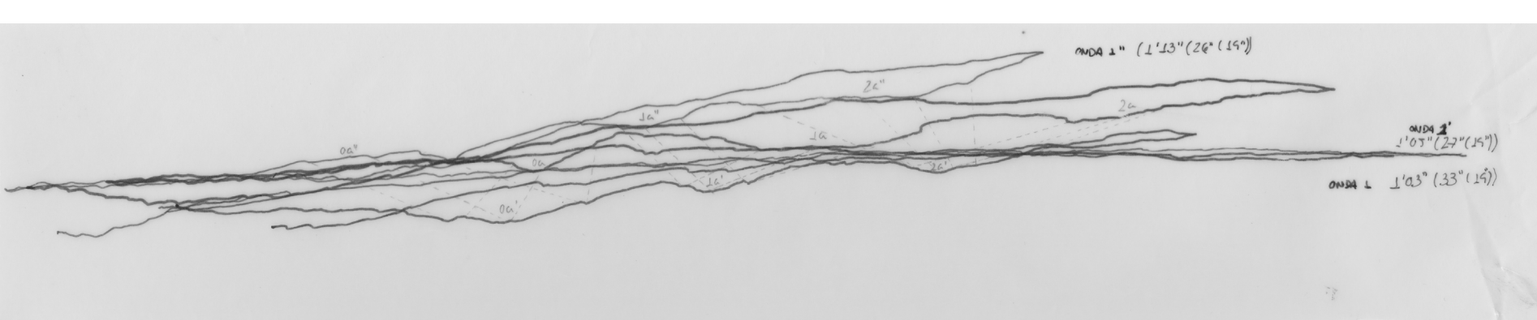


Fig.72, 73 e 74 Joana Patrão, *Diagrama dos momentos de rebentação e extinção de ondas, 2015.* Série de 4 [aqui 3 exemplos, ordenados de cima para baixo]: *(1) - 17.01.2015 - 16h02 - 37''; (2) - 17.01.2015, 16h04 - 17''; (4) - 17.01.2015 - 16h08 - 38''*; Still de vídeo impresso e caneta s/papel vegetal (detalhe), 21 x 29,7 cm (cada).

Fig.75 Joana Patrão, *Análise de uma das pautas/instruções - 6 ondas através de diferentes leituras,* caneta s/papel milimétrico, 21,6x27,9 cm.





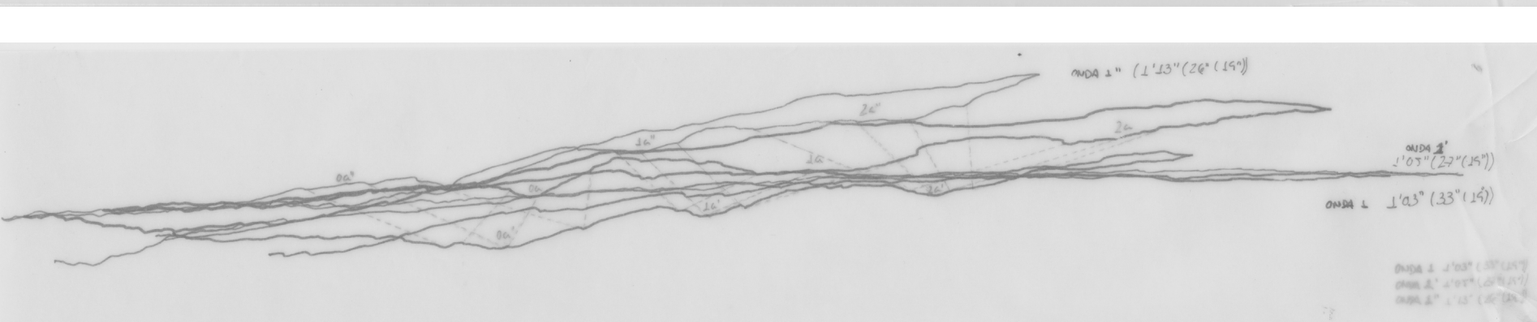
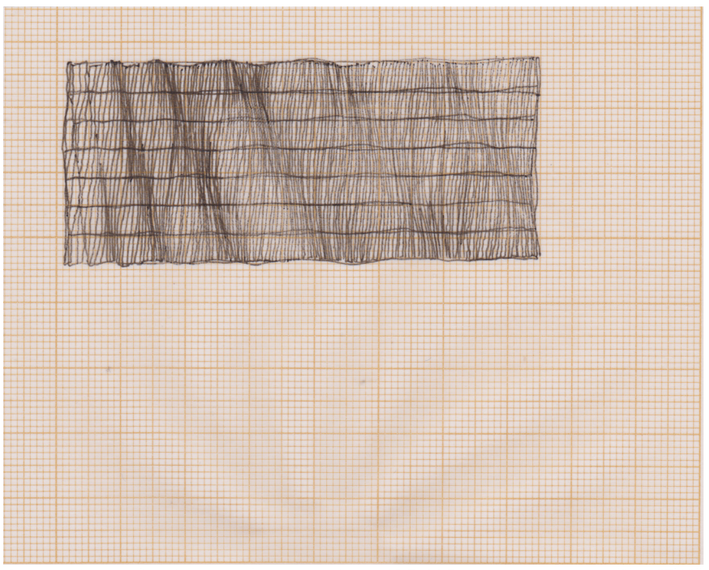


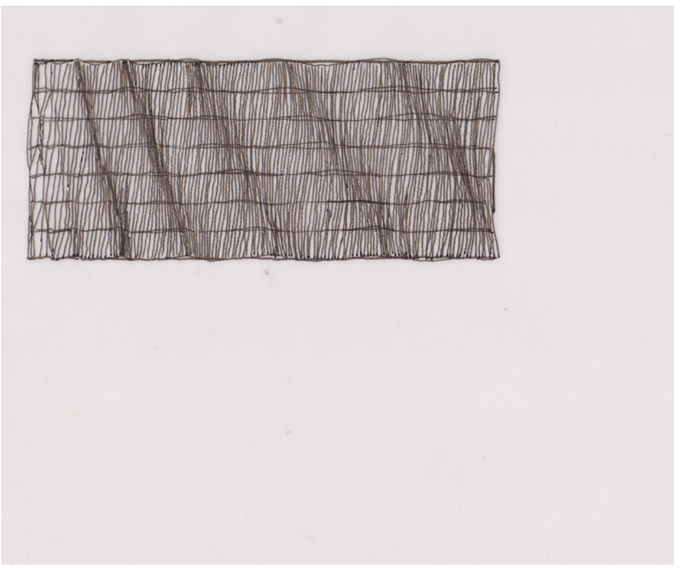
Fig.76 Joana Patrão, *Sobreposição de 3 variações de uma onda a partir da mesma pauta,* caneta s/papel vegetal.

Fig.77 Joana Patrão, *Sobreposição de 3 variações de uma onda a partir da mesma pauta - momentos de rebentação e a sua amplitude,* caneta s/papel vegetal.

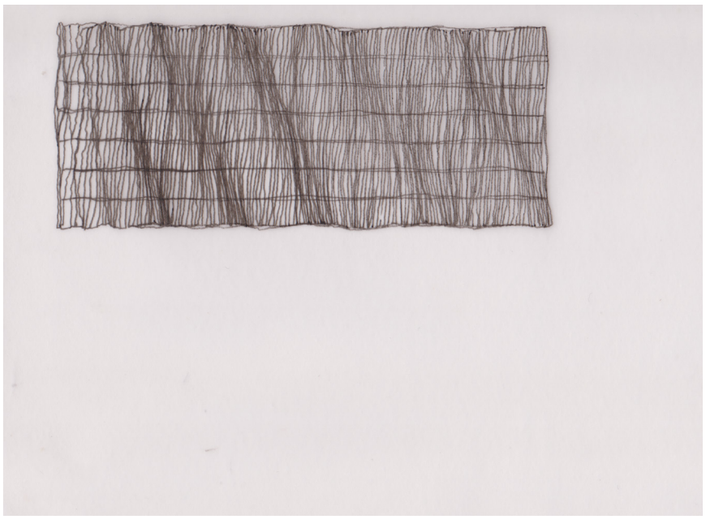
Fig.78 Joana Patrão, *Desenhos de superfície - ondulações do gesto* - a partir de 3 imagens de modelos computacionais retiradas de '*A Simple Model of Ocean Waves*' (Alain Fournier e William T. Reeves, 1986), 2015, série de 15 desenhos, várias dimensões, caneta s/papel milimétrico e s/papel vegetal.



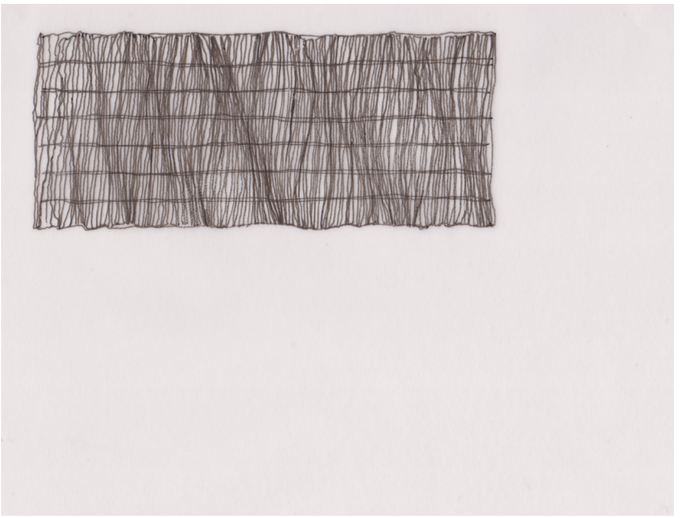
Desenho de superfície 1, caneta s/papel milimétrico, 10,5x11,5 cm (0) 27'49"



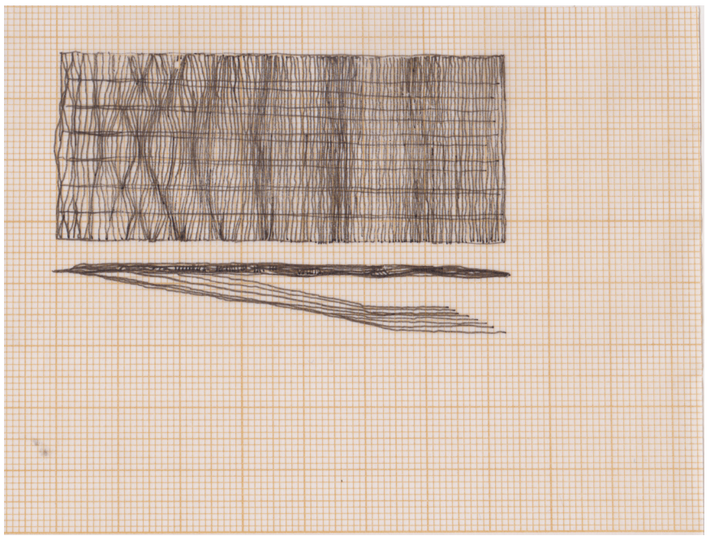
Desenho de superfície 1, caneta s/papel vegetal, 10,5x11,5 cm (1) 40'



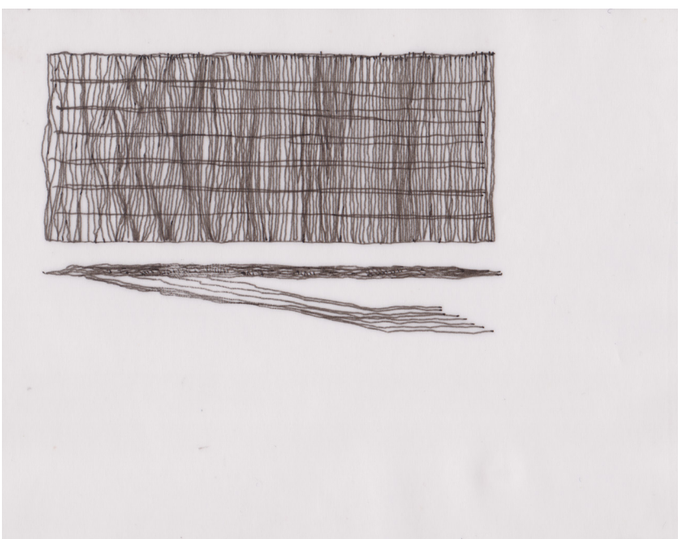
Desenho de superfície 1, caneta s/papel vegetal, 10,5x11,5 cm (2) 24'15"



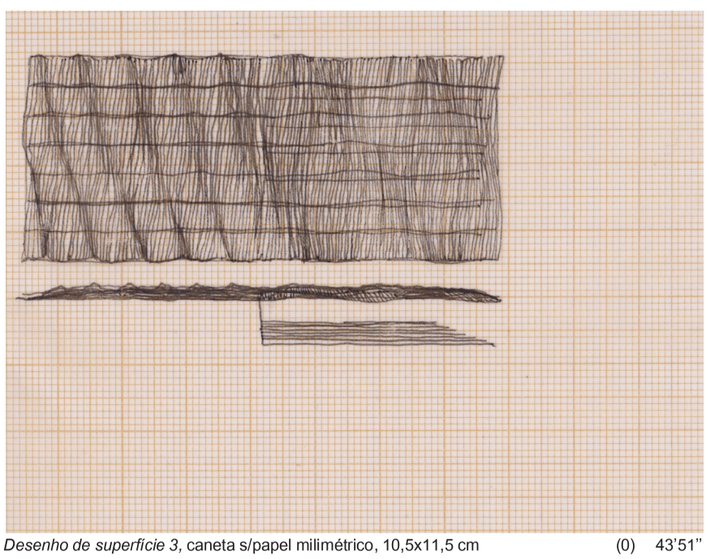
Desenho de superfície 1, caneta s/papel vegetal, 10,5x11,5 cm (3) 21'59"



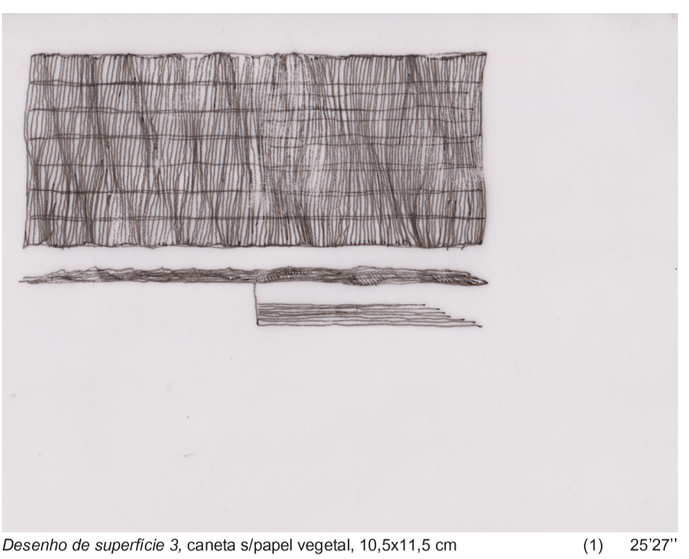
Desenho de superfície 2, caneta s/papel milimétrico, 10,5x11,5 cm (0) 31'32"



Desenho de superfície 2, caneta s/papel vegetal, 10,5x11,5 cm (1) 30'37"



Desenho de superfície 3, caneta s/papel milimétrico, 10,5x11,5 cm (0) 43'51"



Desenho de superfície 3, caneta s/papel vegetal, 10,5x11,5 cm (1) 25'27"

4.2. *Mar de tinta.* A pincelada e a ondulação do gesto.

> *Uma câmara registou em marcha lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, ao ponto do próprio Matisse ficar, conta-se, emocionado. O mesmo pincel que, visto a olho nu saltava de uma ação a outra, era visto meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começar dez ações possíveis, executar diante da tela como que uma dança preparatória, aflorá-la várias vezes até quase tocá-la, e se abater enfim como um raio sobre o único traçado necessário.*
>
> (Merleau-Ponty, 1974, p.58)

O pincel visto a meditar no excerto acima, a pintura como "iminência de começo do mundo" e a associação à potencialidade permitem-nos recuperar as metáforas que associam a água ao caos original e introduzir a exploração que se segue. À maneira oriental, pensar-se-á também a pincelada como revelação natural (Jullien, 2009, p.25). Um encontro, a natureza estabelece-se não só como motivo de representação mas como realidade manifesta no ato de pintar.

Na investigação que apresentamos procurar-se-á, então, entender o gesto intuitivo, variável e sensível, enquanto manifestação natural.[28] Para começar, estabelece-se apenas a composição geral — uma linha do horizonte que vem definir a separação fundamental entre céu e superfície, e a partir da qual pinceladas horizontais se vão suceder (**fig.81**). Ao repetir o mesmo gesto torna-se possível sentir as variações do corpo que o origina e os movimentos/manifestações da tinta em si. Torna-se possível implicar novamente a analogia entre as ondulações do gesto e as ondas do mar.

Para além de experiências de maior dimensão, esta exploração tem também lugar num pequeno caderno (**fig. 82-85**) no qual se ensaiam gestos com diferentes tipos de pincéis, diluição da tinta, tempos, camadas e mesmo na relação com a visão sendo que os últimos são feitos cegamente.

Procura-se, simultaneamente, a criação de um léxico ao qual se pode recorrer e simultaneamente um descondicionamento. Evoca-se a atitude de Henri Michaux: "pintar para descondicionar-se, num processo de desvanecimento, de des-significação, de des-subjetivação" (Samaniego, 2010, p.67).

Descrevendo o modo como as cores da aguarela cintilam na água e de como, na dissolução, as partículas deixam um rasto atrás de si, descrevendo trilhos, Michaux diz-nos que, mais do que o destino final — entenda-se, a imagem — lhe interessam todos estes movimentos descritos pela tinta: "O que aprecio mais na pintura é o cinema" (Michaux, 2000a, p. 23).

Pintura cinemática, pintura em fluxo em que as em imagens não são concretizações mas estados em que os movimentos da tinta se detiveram. O fascínio desta conceção é-nos dado através da exploração das características da tinta e das reações entre os materiais utilizados.

Procura-se, também aqui, criar condições para que as imagens se formem, não havendo um total controlo dos resultados a pintura apresenta-se como campo de ação, delimitado apenas por uma linha do horizonte. Pretende-se fazer perceber analogias entre o espaço da pintura e a natureza, ou antes, perceber os materiais como naturais eles mesmos. Utiliza-se uma tinta ferrogálica que, ao contar na sua composição com ferro, se torna passível de uma oxidação. Assim o uso abundante de água ou de sal ou mesmo a passagem do tempo permitem que do azul da tinta derivem tons esverdeados, alaranjados e avermelhados (e de todas os gradações que possam surgir entre eles) instaurando uma paleta de cores que não é controlada mas uma pintura natural (**fig. 90**).

Num outro momento, estende-se esta conceção de pintura como manifestação natural à substituição do instrumento mediador o pincel é substituído por raízes e outros elementos naturais. Refiram-se aqui os trabalhos finais de Hans Hartung entre 1979/80 - 1986 em que o artista usa ramos das oliveiras plantadas em torno do seu estúdio como pincéis

[28] Refira-se aqui o novo método definido por Alexander Cozens em *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, uma exploração das linguagens da pintura e da intuição como modo de chegar à paisagem, com borrões 'aleatórios', Cozens (1785, p.6) pede ao pintor que se concentre na forma geral da composição sendo que "as formas subordinadas são deixadas para o movimento casual da mão e do pincel". Pretende com este método "converter espontaneamente a natureza em arte (…) através de uma espécie de disciplina meditativa"(Marqusee, 1977, p.x).

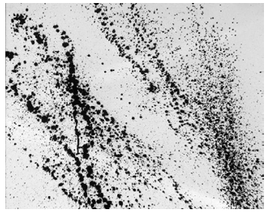


Fig.79 **Hans Hartung,** *T1986-R22,* 1986
Acrílico s/ tela, 65 x 81 cm.

Fig.80 **Silvia Bächli,** *Untitled 28,* 2007.
Guache s/papel, 200 x 150 cm.

- mergulhadas em tinta e com batimentos contra a tela (cf. Mundy, 2008, enum) a título de exemplo veja-se *T1986-R22*, 1986 (**fig. 79**).

Quando se emprega este tipo de meios esbate-se a rigidez do pincel ou trincha, a repetição do gesto modular não é tão pronunciada, encontra-se nela uma organicidade e as suas manifestações são variáveis consoante o elemento natural utilizado. Com o caule, grande parte das variações são provocadas pela sua flexibilidade — cedências, tensões, suscitam um menor controlo apenas encontrado na definição da direção e a repetição como diretrizes (segundo eixos básicos — esquerda/direita, cima/baixo, invertidos e repetidos por camadas sucessivas)(**fig.87**); com algumas das raízes o gesto não é contínuo, o percurso entre um limite e outro da folha é dado por pequenos batimentos repetidos (**fig.88, 89**). Instauram-se, assim, outros modos de me relacionar com o gesto já que estes materiais estão mais sujeitos a inflexões involuntárias, a descontinuidades.

Num plano mais abrangente surge também a uma relação das dimensões da paisagem com as próprias medidas do meu corpo, com a amplitude do meu gesto. Tal como em Silvia Bächli (**fig.80**) abre-se na elementaridade do gesto a possibilidade de remissão para diferentes realidades "pinceladas, linhas e salpicos entram numa experiência visual concentrada, momentos (…) que por vezes assumem as proporções do corpo, por vezes das linhas do horizonte e por vezes estruturas abertas" (Bitterli, 2012, enum).

Pensando numa base fenomenológica do fazer — o corpo e as interações processuais e materiais — Robert Morris, em *Some Notes on the Phenomenology of Making* (1993), dá-nos o exemplo de Jackson Pollock e da sua investigação inaugural — com uma "investigação direta das propriedades dos materiais" envolvendo a "natureza dos materiais, os condicionamentos da gravidade, a mobilidade limitada do corpo na

interação com ambas" (*ibidem*). Para Morris, é possível estabelecer uma relação com o mundo natural: "[o] trabalho volta para o mundo natural através do acidente e da gravidade e moveu a atividade de fazer para um envolvimento direto com determinadas condições naturais" (Morris, 1993, p.77).

Ainda que esta seja a única secção que aborda mais explicitamente a pintura devemos compreender que há uma especial imaginação que se relaciona com esta, mesmo que com diferentes manifestações. Robert Smithson fala de um "clima da visão" que é afetado por uma metereologia mental:

> "As condições prevalentes na nossa psique afetam o modo como vemos a arte. (…) A mente húmida aprecia "poças e manchas" de tinta. (…) A "tinta" ela própria parece ser uma espécie de liquidificação. Olhos tão húmidos adoram olhar para superfícies que derretidas, dissolvidas, encharcadas que dão a ilusão que se ligam à tendência para a gasosidade, atomização ou nebulosidade. Esta sintaxe aquosa está por vezes relacionado com o "suporte da tela" (Smithson, 1968, p.88).

Mais uma vez, o exemplo de Pollock, no qual Smithson encontra uma "mente oceânica" associando as suas pinturas a sargaço, sedimentos marítimos. Ora, se seguirmos esta associação e ao assumirmos a imaginação da água como elemento privilegiado, estamos também a assumir a "mente húmida", encharcada com a pintura.

(Página seguinte)

Fig.81 Joana Patrão, *Mar de tinta (1)*, 2014, tinta-da-china s/ cartolina duplex, 70 x 100 cm.

Fig.82
Joana Patrão
Mar de tinta (caderno) (4), 2014,
tinta ferrogálica s/papel,
21x29,7 cm.

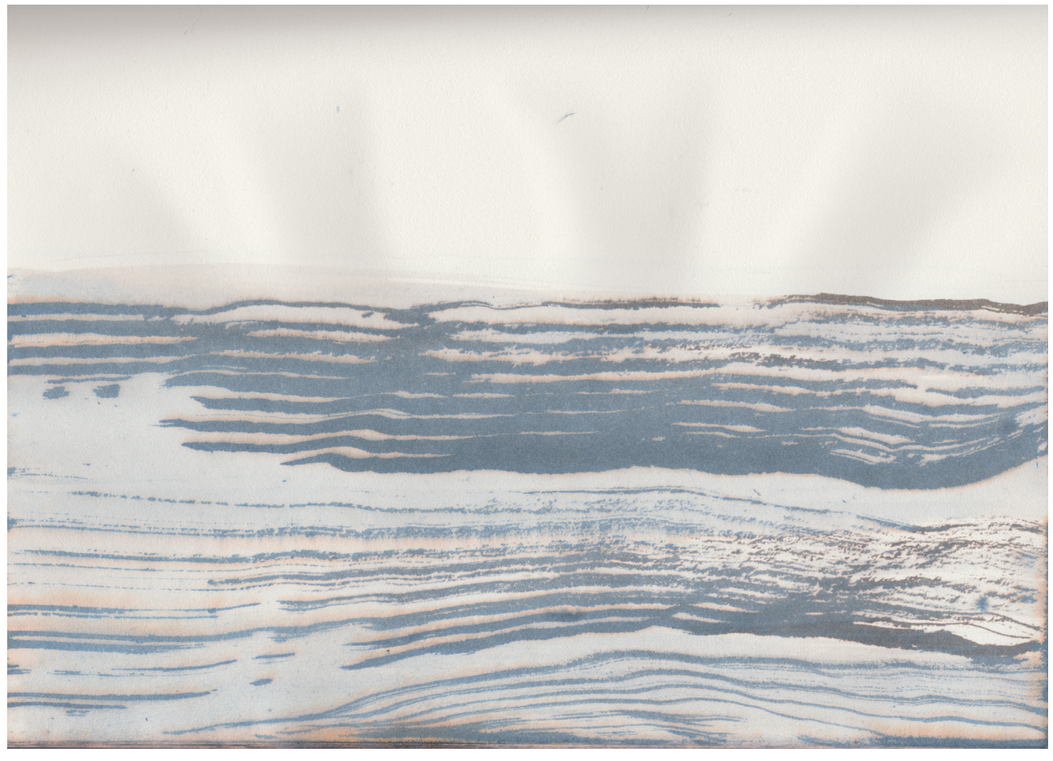


Fig.83
Joana Patrão
Mar de tinta (caderno) (46), 2014,
tinta ferrogálica e água s/papel,
21x29,7 cm.

Fig.84
Joana Patrão
Mar de tinta (caderno) (57), 2014,
tinta ferrogálica s/papel,
21x29,7 cm.
(desenho cego)

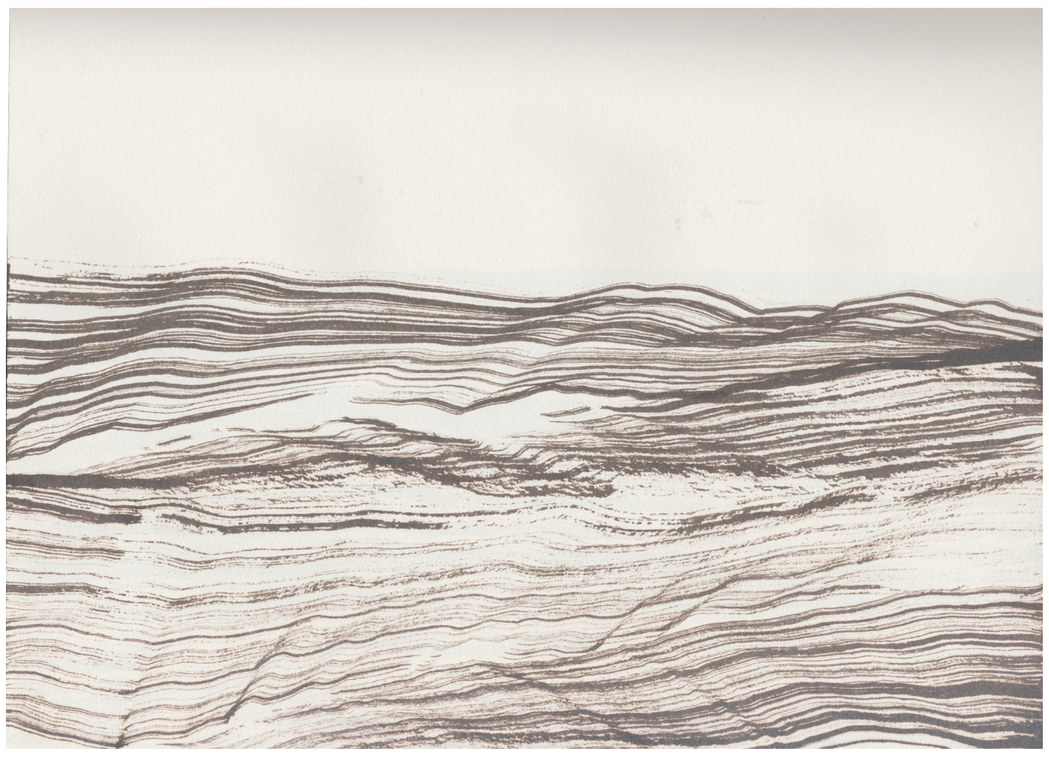


Fig.85
Joana Patrão
Mar de tinta (caderno) (8), 2014,
tinta ferrogálica s/papel,
21x29,7 cm.

Fig.86 Joana Patrão, *Pincel natural 1 (raíz)*, 2015, fotografia a cores.

Fig.87
Joana Patrão
Mar de tinta - pincéis naturais (caule) , 2015,
tinta-da-china e água s/papel,
70x100 cm.
(detalhe)

Fig.88
Joana Patrão
Mar de tinta - pincéis naturais (raíz)(1), 2015,
tinta-da-china s/papel,
70x100 cm.

Fig.89 Joana Patrão, *Mar de tinta - pincéis naturais (raíz) (1),* 2015, tinta-da-china s/papel, 70 x 100 cm.

,

4.3. *Mar de Sal*

Do interesse na exploração de reações entre os materiais surge neste o uso do sal, inicialmente como agente oxidante da tinta ferrogálica, é aqui tornado matéria de construção de um mar. Utiliza-se unicamente a matéria do sal em soluções saturadas ou obtido da evaporação de água do mar explorando-se as suas cristalizações, bem como alterações, ondulações, na superfície da folha.

Pensa-se no modo de construir um mar próprio, possuir uma porção de mar. Partindo de Schopenhauer — "O mundo é a minha imaginação" — Bachelard associa a capacidade de miniaturizar à posse do mesmo (cf. Bachelard, 1994, p.150). Coloca "a imaginação da miniatura" como uma "imaginação natural", um instinto (cf. *ibidem*, p.149).

Pensa-se também de que modo este 'mar' próprio, manifestação natural, poderá servir de referente para a criação de um tipo peculiar de imaginação.

A água, capaz de se misturar, de dissolver substâncias e desaparecer, irá ser alvo de uma série de transições, transmutações, onde poderemos encontrar imagens. A fotografia surge como "modo de desdobramento visual, capaz de captar esses "espaço-tempos fugidios, quase inapreensíveis: mundo de impermanência e fractalidade"(Samaniego, 2010, p.59).

Elemento das transações, a água é, para Bachelard, o "esquema fundamental das misturas" (Bachelard, 1980, p.18). Capaz de se impregnar de todas as cores, sabores e odores a é simultaneamente capaz de absorver matérias contrárias (como o açúcar e o sal). Tal capacidade torna a água "um dos principais fenómenos dessa química inocente que é a química do senso comum e que, com um pouco de devaneio, é a química dos poetas" (*ibidem*, pp.126-127).

Química dos poetas, a evaporação do sal permite metáforas de cristalizações, da própria fotografia como cristalização. A cristalização também surge no estado das ondulações, como que cristalizadas num momento do manto marítimo.

(Página anterior)

Fig.90 Joana Patrão, *Mar de tinta*, 2014, tinta ferrogálica azul, sal e água s/papel vegetal, 70 x 100 cm.

Mas se a sua função é imaginar e não cristalizar (fixar): a fotografia assume aqui uma especial capacidade de construção, com a função de "imaginar/representar um lugar como sendo outro diferente", ultrapassa a função de reprodução de imagens para se assumir como a "produção de lugares" (sobre Baumgarten, Loock, 2004, p. 82).

Deste modo, procura-se que as fotografias das folhas com sal ultrapassem o referente inicial do mar e nos remetam antes para "lugares em processo contínuo de erosão, de dissolução e de incerteza (…) em permanente mutação; (…) Incerteza afinal sobre o visual, sobre a exata fronteira entre registo e ficção" (Reis, 2013, p.49). Para além de documentar com eficácia as imagens que são vistas, cristalizando-as, a fotografia permite, então, descobrir novas imagens. A ambiguidade referida torna possível um reconhecimento de múltiplas paisagens numa só representação.

A dificuldade de definição referida está ainda presente no jogo de microcosmos/macrocosmos que se pretende operar[29] (**fig.95).**

Ao apresentar imagens de pormenores que nos remetem para espaços mais abrangentes, tenta-se criar uma sensação de estranheza que poderá abrir para além do visível induzindo uma aceitação do 'mistério das imagens' (Viola, 2005, p.133) que, a ser feita, permitirá uma relação de maior entrega, levantando outras questões.

Neste sentido, este 'mar' terá existências distintas, se por um lado é referente de fotografias os momentos da sua 'construção' são documentados em vídeo (**fig.92, 93** e **94**). As subtis alterações que vão ocorrendo são tornadas visíveis através de uma recolha de diferentes fotogramas e da aproximação destes no tempo. Podemos olhar, assim, para estes vídeos como registos de paisagens que vão sendo tocadas pelo sol, e que se alteram com o tempo. O trabalho da luz é, então, explorado no vídeo, considerando-se a sua fluidez e capacidade transformativa: "O vídeo trata a luz como água" (Viola, 2005, p.80).

Fig.91 **Michaelangelo Antonioni,** *La montagne incantate nº32,* Ampliação fotográfica, 51,2 x 99 cm.

[29] Relembre-se a prática de "alguns pintores do século XIV de pintar uma montanha ampliando um pequeno pedaço de rocha" (Argan, 2010, p.29). Giulio Argan refere-a numa reflexão acerca do projeto *Montanhas Encantadas* de Michelangelo Antonioni (**fig.89**) – são pinturas a aguarela, pequenas colagens que são fotografadas e ampliadas, ampliando as formações da tinta, redimensionando-as, transformando--as em montanhas.

A abordagem aqui proposta apoia-se na capacidade da fotografia e da sua organização temporal (vídeo) apresentarem uma 'realidade que é uma construção da experiência' (Tuan citado por Wightman, 1999, p.199).

Mais, inserem-se aqui paisagens de sal captadas noutra camada visual, são imagens microscópicas que remetem elas mesmas para paisagens, são pequenas cristalizações do Mar Báltico; imagens de cristais de sal cujas evaporações e visualizações foram feitas na Finlândia (**fig.96**). Mais à frente, no projeto *Monte Olimpo*, poderemos ver as implicações da descoberta destas novas paisagens escondidas.

Por outro lado, a serem apresentadas as folhas com sal, procurar-se-á a criação de condições que a associem à paisagem — encenando a sua disposição, colocando-as num local que só as torna visíveis a determinadas horas do dia, em que o sol lhes toca.

A construção cenográfica apela ainda ao envolvimento do "espectador visitante que se introduz nessa paisagem e a completa, com o empréstimo circunstancial do seu próprio corpo" (Oliveres, 2000 cit. por Valesini, 2013, p.224).

Fig.92 Joana Patrão, *Mar de Sal (6),* 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som.

Fig.93 Joana Patrão, *Mar de Sal (4),* 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som, dimensões variáveis.

Fig.94 Joana Patrão, *Mar de Sal (2),* 2015, vídeo, 16:9, cores, s/som, dimensões variáveis.

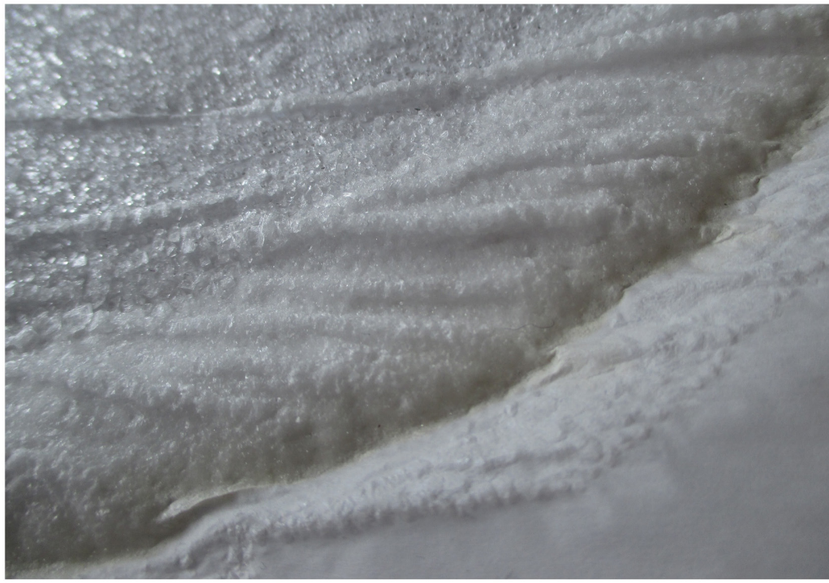


Fig.95 Joana Patrão, *Mar de sal,* 2015, série fotográfica, impressão a laser s/papel fotográfico, 190x85 cm (6 elementos - 40x60cm cada)

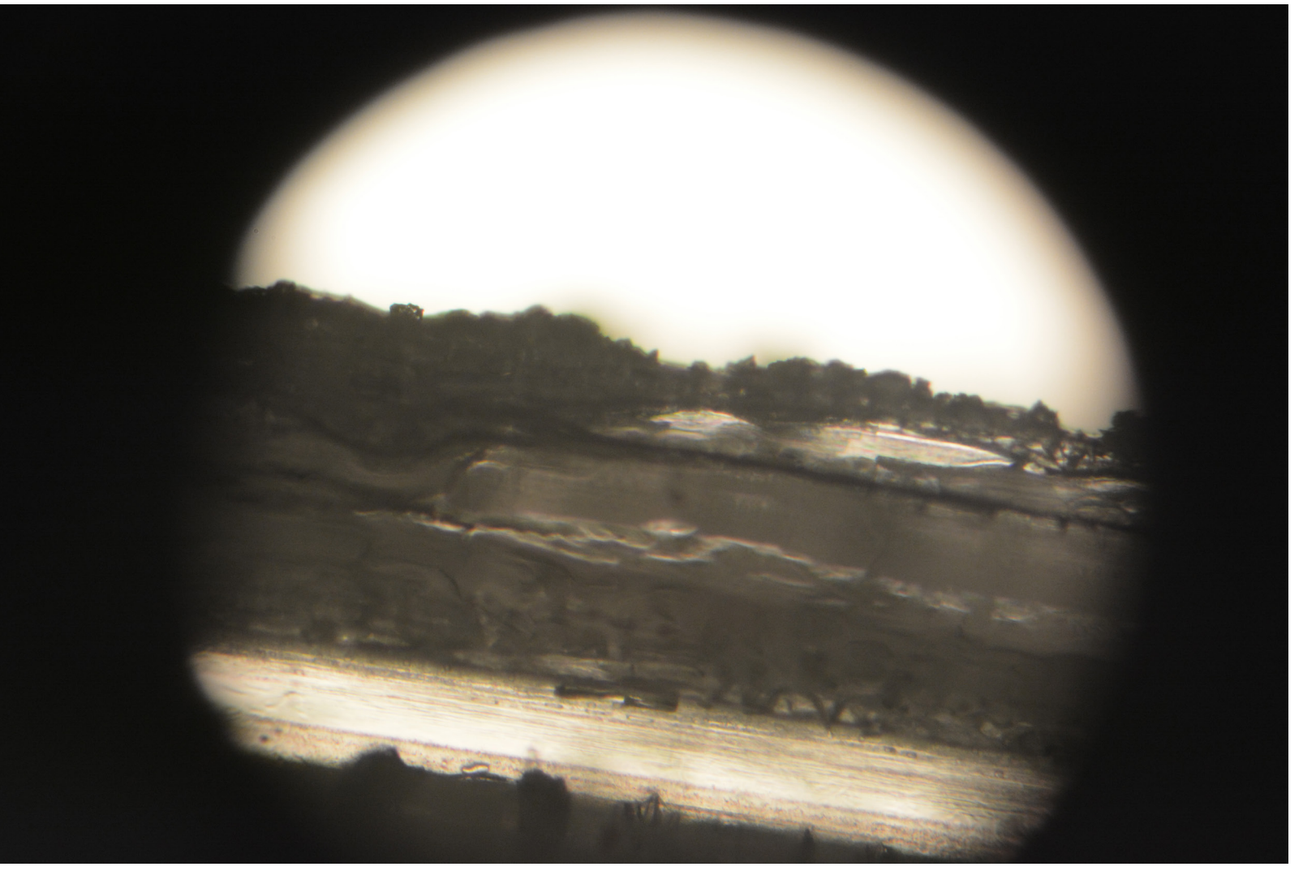


Fig.96 Joana Patrão, *Paisagem de sal 1 - Visualização microscópica de um cristal de sal, 21 de Outubro, Finlândia*, 2015, fotografia a cores.

4.4. Baltic Sea – Reenactment from distance.
Reflection. Mapping. Dilution. Immersion.

O trabalho aqui apresentado surge da proposta de participação na divulgação da exposição *"Soak"* no *M/S Illusia*, um barco atracado na baía de Kalasetama, Helsínquia, 2016. Estando já de regresso a Portugal irei procurar fotografias das minhas viagens no Mar Báltico. O movimento da água ocorre pelo movimento do barco, relação que nos pareceu relevante já que a exposição estava patente num também num barco, que apesar de temporariamente parado, tem por vocação estar em movimento, em viagem.

Ao invés de utilizar tais fotografias diretamente, foram criadas condições para reencenar as imagens. Condições cénicas para as re-fotografar permitiram-me trabalhar com a luz, reflexos e modulações do papel, novas circunstâncias. Interessava-me esta ideia de cenário, de tentar ativar este mar de novo, ou olhar para ele de um modo diferente.

Numa intenção de recuperar o mar através das suas próprias imagens, procura-se reencenar estados vividos ou abordados do Mar Báltico quando este já não está presente (já não possuo). Pensa-se no uso da fotografia para recriar as imagens, impregnadas já pelos processos da absorção e da memória. Os termos associados: *Reflection* (Reflexo/ Reflexão). *Mapping* (Mapeamento). *Dilution* (Diluição). *Immersion* (Imersão) — funcionam como palavras ativadoras, tanto dos processos que envolveram o seu fazer quanto dos processos metafóricos a que se remetem.

O reflexo como a primeira aproximação, a identificação da nossa imagem, a imagem mais superficial, com a linha do horizonte ainda visível (**fig.97**); o segundo momento, o mapeamento que reclama um olhar mais próximo, após uma reflexão inicial, parece dirigir um olhar que congela o movimento — que o pretende parar para o analisar na sua condição de movimento complexo e aparentemente aleatório (**fig.98**); o terceiro — diluição das constrições anteriores dá-se ao ultrapassar a análise para chegar ao envolvimento, dissolvendo fronteiras e pensando como as imagens em si se dissolveram na memória (**fig.99**); por fim, a

(Página seguinte)

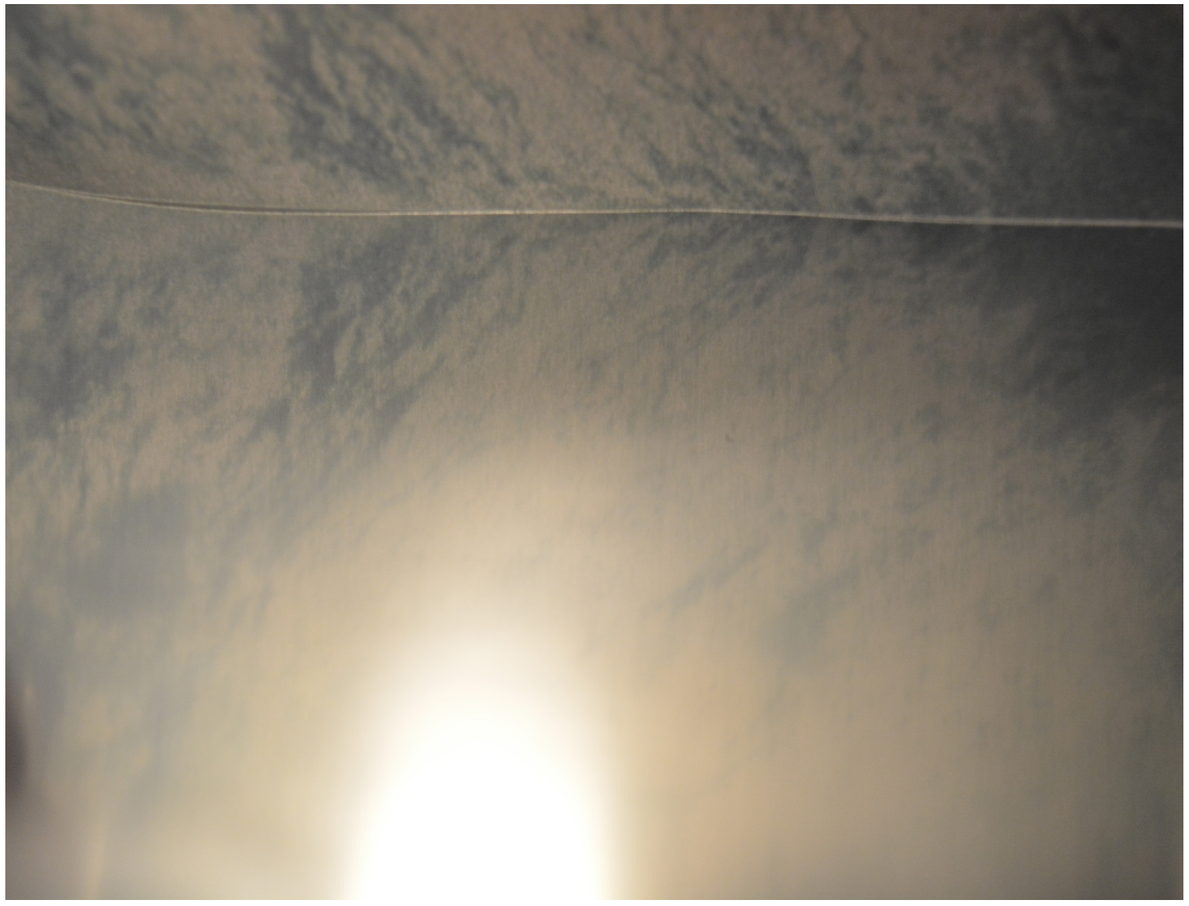
Fig.98 Joana Patrão, *Baltic Sea: Reenactment from distance. (Mapping),* 2016, fotografia a preto e branco.

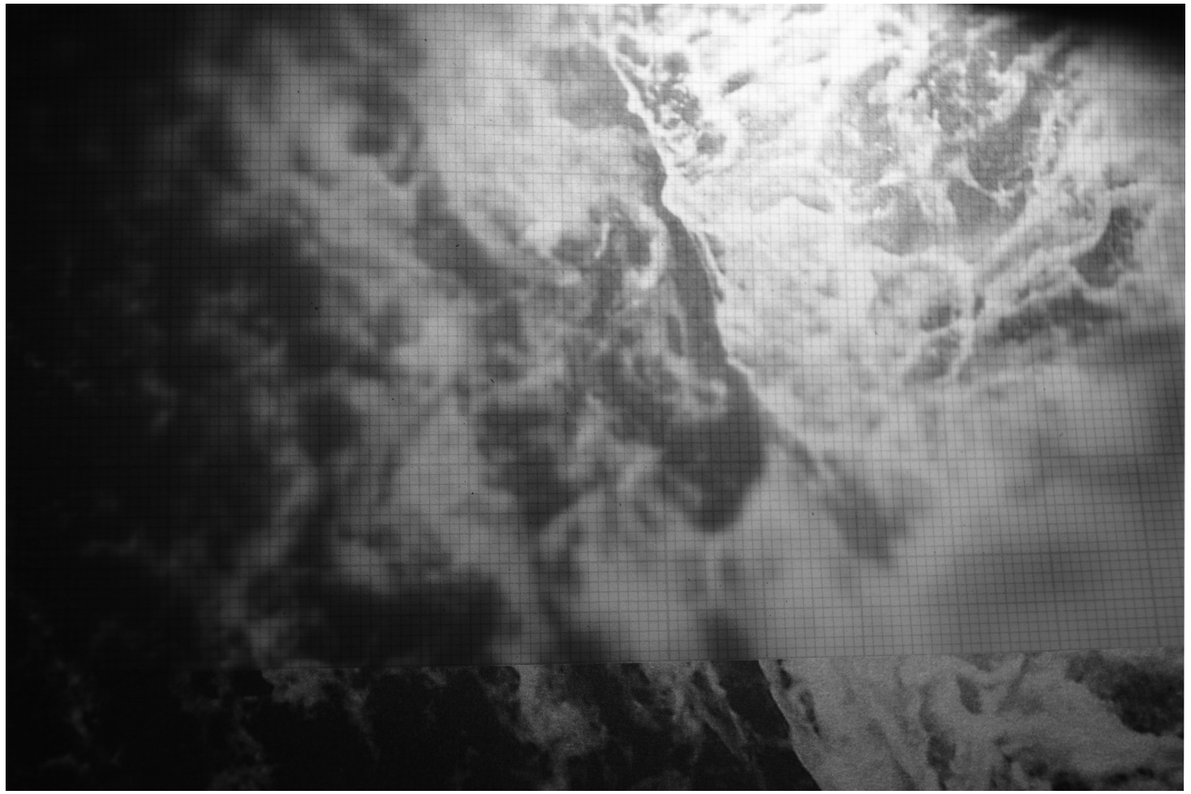
Fig.99 Joana Patrão, *Baltic Sea: Reenactment from distance. (Dilution),* 2016, fotografia a cores.

imersão — o estar dentro, envolvido nestes processos de tal modo que já não é possível uma separação, são imagens que vemos do fundo, em profundidade e já não da superfície (**fig.100**).

Ainda que se refiram a relações gerais é possível sentir nestes termos reverberações de trabalhos anteriores, permitindo-nos pensar nestes como meios recorrentes, contínuos de relação.

Fig.97 Joana Patrão, *Baltic Sea: Reenactment from distance. (Reflection),* 2016, fotografia a cores.





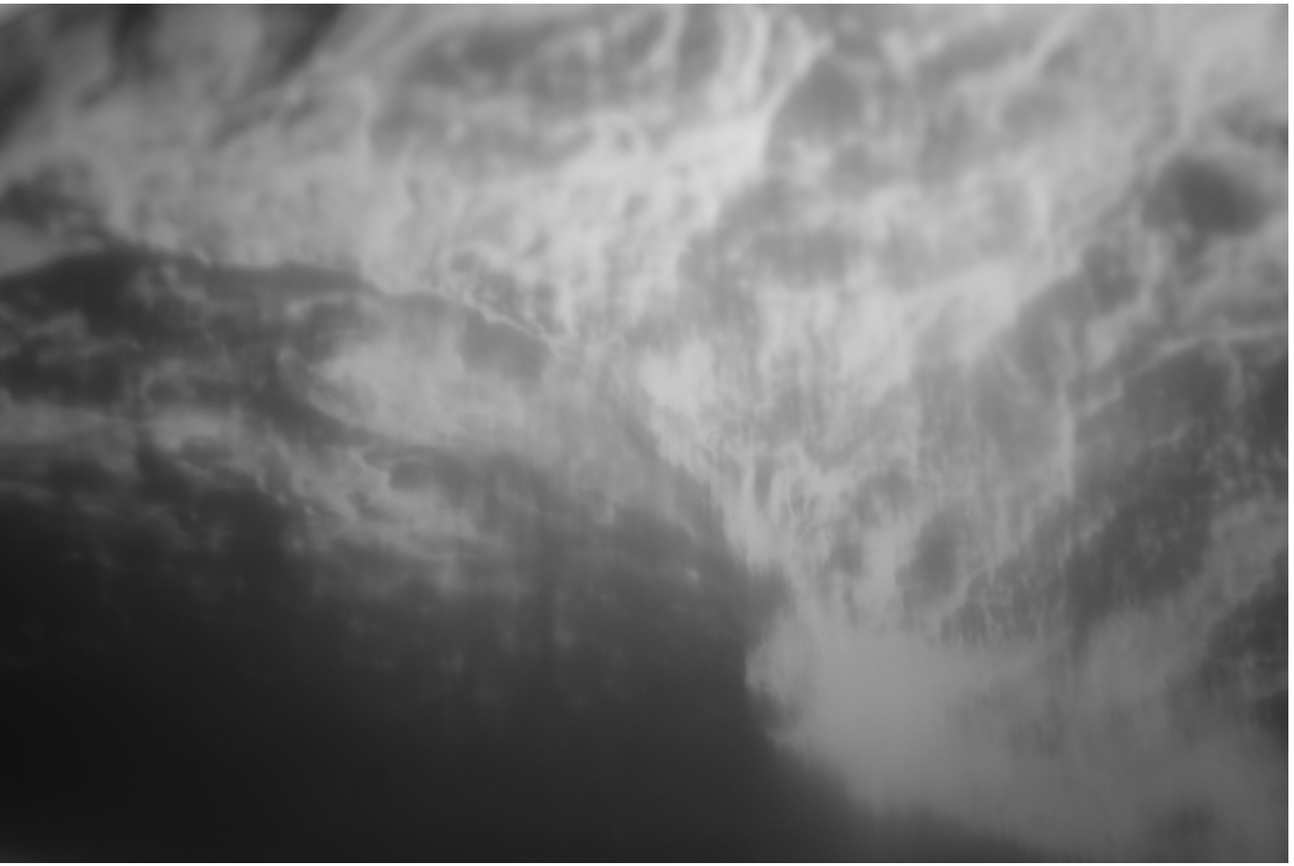


Fig.100 Joana Patrão, *Baltic Sea: Reenactment from distance. (Immersion)*. 2016, fotografia a preto e branco.

4.5. *Monte Olimpo*

Referimo-nos aqui a um trabalho feito em colaboração. Com Adriana Romero este projeto foi desenvolvido no contexto da exposição *E como estrelas/duplas/consanguíneas/luzimos de um para o outro/nas trevas*, Casa do Vinho, Barcelos, Maio de 2016. Inserida na 8ª edição de um ciclo mais abrangente – *Marte* – o mote da exposição apoiava-se na construção/especulação de um outro mundo, sugerido tanto pelo nome do programa, quanto pelo convite lançado ao desenvolvimento de um trabalho colaborativo, a descoberta de um mundo que poderá ser dada também pela relação entre duas (ou mais) imaginações.

O Olimpo é um monte, e as nuvens, água/que as baixas temperaturas condensaram/em estrelados cristais.[30]
(Gedeão, 1983, p.174)

O Monte Olimpo — na mitologia grega, a morada dos deuses — é a mais alta montanha da Grécia, mas é também a mais alta montanha de Marte e a mais alta montanha do Sistema Solar. Nome transversal, portanto, a tempos e planetas distintos, torna-se particularmente evocativo da relação que aqui vamos trabalhar.

Mantém-se, ainda, através da utilização dos cristais de sal uma ligação ao mar e, através da imensidão do mar a associação à imensa noite cósmica: "[d]um ponto intergaláctico privilegiado veríamos espalhados, como espuma do mar nas ondas do espaço, inúmeros filamentos de luz, ténues e insignificantes" (Sagan, 1997, p.19).

Numa sala escurecida, estão três projeções. A projeção central ocupa quase a totalidade da largura da parede e é essa dimensão que lhe vai dar a aparência de paisagem ainda que a sua origem seja algo construído. Uma fotografia de uma folha de papel vegetal que sofreu diferentes transformações — à semelhança dos trabalhos do *Mar de Sal* — através da tinta, da evaporação de sal, até se tornar uma superfície com substância, estranhamente transparente. Fotografada

[30] Atualmente dá-se o nome de cristais a todas as porções de matéria que apresentam estrutura reticular. Durante séculos, só se usou a palavra "cristal" quando se falava do quartzo incolor e transparente. Gregos e Romanos (…) chamavam-lhe "cristal-de-rocha". (…) Pensavam que era água solidificada, petrificada a temperaturas tão baixas que, acreditavam eles – por mais que o aquecessem não conseguia passar a líquido… (…) um vocabulário português do séx.XVIII – Rafael Blueteau diz que o "cristal é composto por águas congeladas" (Carvalho, 1980, p.1). É Rómulo de Carvalho que nos explica isto. E, sob o pseudónimo de António Gedeão, escreve o poema a que o excerto se refere. Note-se o interesse da figura neste contexto, simultaneamente físico/químico, historiador científico e um poeta, condensa os dois tipos de imaginação.

analogicamente é o próprio negativo que é projetado, a luz amarelada da projeção analógica assemelha-se à luz solar e o efeito de desvanecimento (o efeito de perspetiva atmosférica) a par da escala, dão um grau de verosimilhança à sua existência no mundo enquanto lugar (**fig. 106**).

Partimos para a encenação de imagens e "provas" recolhidas de um outro. A abordagem à catalogação científica de pequenos cristais é dada pela disposição dos mesmos em lamelas. Contudo, pela posição em que são colocados, inverte-se o pensamento científico do "sobrevoo" (como lhe chamava Merleau-Ponty, cf. 1986, p.11) e somos forçados a olhar para eles debaixo para cima — perspetiva devocional — em vez de cima para baixo — perspetiva analítica. A luz que veríamos na observação ao microscópio, que vem de baixo e atravessa as lamelas, é deslocada. Apontada de frente projeta-os em sombras — pequenas paisagens (ou fragmentos de uma) surgem na parede. A luz deslocada deixa de cumprir a função de tornar visível para análise para cumprir uma desmultiplicação, para dar mais perspetivas (**fig.103, 104 e 105**).

Quando vemos a instalação como um todo (**fig. 101 e 102**), estes pequenos cristais, que são a única componente material presente, são impercetíveis. Só se tornam visíveis em proximidade ou nas projeções na parede — assemelham-se, assim, às outras imagens projetadas que só conseguimos ver a partir de dispositivos, projeções, a partir de uma luz que os ilumina.

Por outro lado, há um vídeo que parece registar as paisagens e as suas alterações subtis, como se víssemos ao telescópio uma superfície desabitada (**fig. 107-110**). Com 15'17" e em *loop,* o vídeo contém sete distintas paisagens, que são intercaladas, mostrando-se com diferentes condições de luz de cada vez que aparecem. É como se diferentes câmaras nos estivessem a mostrar o que se passa neste outro mundo. Constitui o ponto mais evidente da relação microcosmos/macrocosmos. É a tentativa de abordar uma escala de conhecimento através do seu oposto, ou antes, de reconhecer a sua correspondência que "encontra representação nas teorias de física contemporâneas que descrevem o modo como cada partícula de matéria no espaço contém informações

acerca do estado do universo inteiro" (Viola, 2005, p.42). Também Bachelard (1994, p.155) nos dizia, relativamente às fronteiras da imaginação: "…o minúsculo, (…) abre um mundo inteiro. Os detalhes de uma coisa podem ser o sinal de um novo mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza."

Os modos de encenar os locais filmados fixam esta relação — são filmagens ao microscópio de cristais de sal, ou de superfícies corroídas pelo sal — são encontradas montanhas, linhas do horizonte, atmosferas, e mesmo um planeta. A luz da janela vai interferindo na observação, o material move-se, dissolve-se e a água reflete luz, a paisagem parece viva. A projeção é circular e tem características similares à vista pelo telescópio, com formato circular e um rebordo azul, resultado da refração, que por vezes se torna visível.

Para Bachelard, (1994, p.172) se "um poeta que olha através do microscópio ou do telescópio, vê sempre a mesma coisa", vê as coisas de um modo já intuído, já visto através "dessa maneira impartilhável que é *ver na paisagem da imaginação*" (Tavares, 2013, p.388).

Não se procura, assim, assumir um olhar científico, mas um olhar do imaginador — um 'olhar que se quer espantar: e se já se espantou com uma coisa e volta a olhar para ela é porque se quer espantar de novo, (...) com um pormenor diferente' (Bachelard, 1996 cit.por Tavares, 2013, p.37). E, nestes termos, ver por um telescópio ou por um microscópio, "é obrigar o olho a entender de uma outra forma e obrigar o raciocínio a mudar de trajeto. É, pois, pensar de forma diferente" (Tavares, 2013, p.381).

É neste ponto que procuramos insistir — como estes diferentes mo-dos de dar a ver incitam novos pensamentos, como a utilização de ins-trumentos conotados com determinada prática científica se podem assumir como estratégias para aproximar tais práticas e, por fim, como um redirecionar do pensamento pode ser suscitado através do envolvimento com estas imagens.

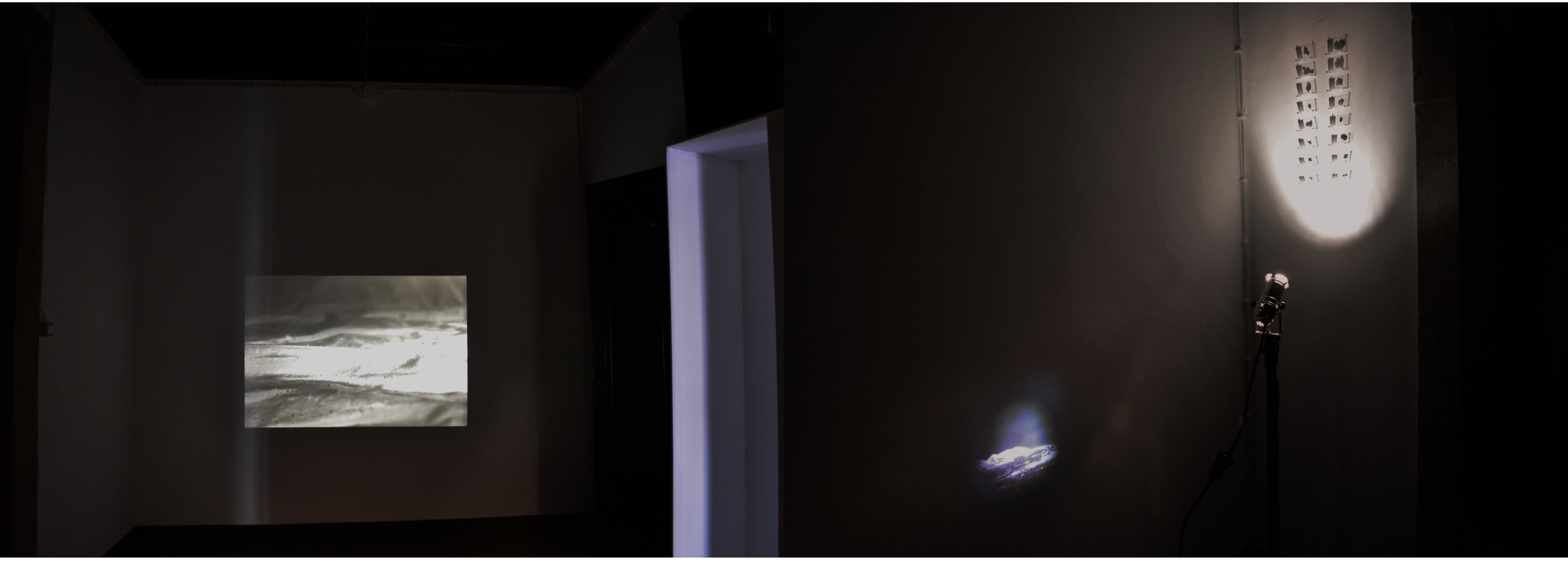
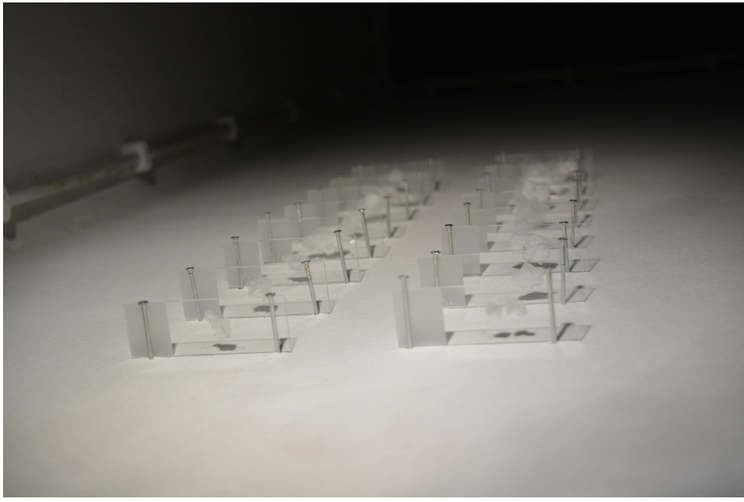


Fig.101 e 102. Joana Patrão e Adriana Romero, *Monte Olimpo,* 2016. Instalação com uma projeção de vídeo a cores, s/som, 15’17’’, *loop;* projeção de imagem analógica; 16 lamelas com cristais de sal; um foco (duas vistas),



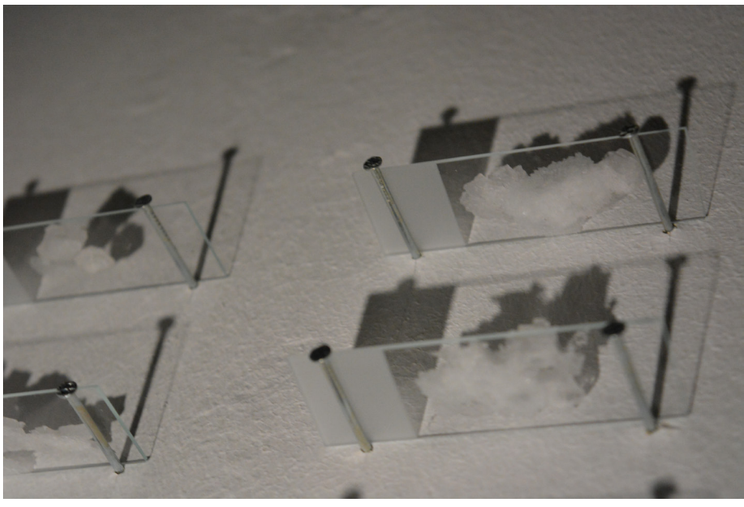


Fig.103, 104 e 105. Joana Patrão e Adriana Romero, *Monte Olimpo,* 2016. Pormenores da instalação - lamelas com cristais de sal e foco.

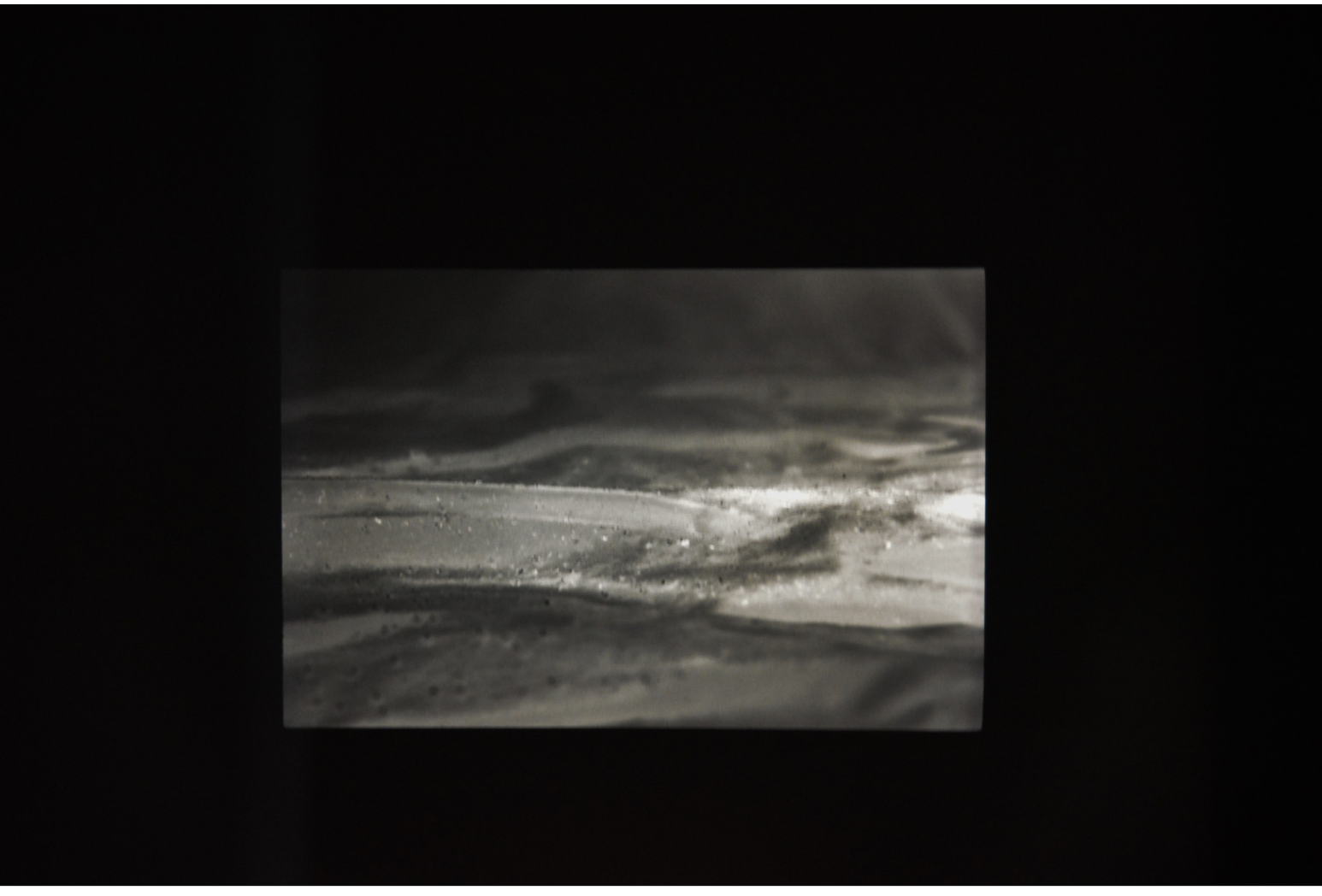


Fig.106 Joana Patrão e Adriana Romero, *Monte Olimpo,* 2016. Projeção analógica, 200 x 125 cm (aprox.)

Fig.107, 108, 109 e 110 Joana Patrão e Adriana Romero, *Monte Olimpo,* 2016. Frames do vídeo projectado, cores 16:9, s/som, 15'17'', *loop* .

4.6. *Immersion: Experiments on Spaciality and Multisensority.*

O projeto aqui apresentado insere-se ainda no contexto de uma experiência construída que temos vindo a traçar mas vem assumir outros contornos, introduzindo novas questões. É uma experiência desenvolvida num local específico, com um acontecimento único e que só é ativado pela participação dos intervenientes. À semelhança do anterior, é também um trabalho colaborativo.

Desenvolvido no contexto da disciplina I*mmersion: Experiments on Spaciality and Multisensority*, e com apresentação única na inauguração da exposição homónima no ADD.Lab, Espoo, Finlândia, em Dezembro de 2015, é o resultado de uma colaboração com Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch. Face à proposta de criar um local imersivo em que experiências multissensoriais pudessem ser ativadas, pensamos o modo de o fazer através da experiência de elementos naturais.

Pensando num local específico, fora do espaço da galeria, tornar-se-ia necessária "presença física do observador para a consumação do trabalho" (Kwon, 2002, p.12). Vão ser implicadas relações com o local e o seu contexto — remetendo-se ao conceito de *site-specific*, em que os trabalhos "se tornam parte do local e reestruturam, quer conceptualmente, quer percetivamente a organização do local" (*ibidem*). É deste modo que o trabalho cessa de ser um "ser um nome/objecto" para se transformar "um verbo/processo (*ibidem*, p.24).

Centramo-nos no fogo, força criativa, processo "utilizado pelo homem para moldar as formas do mundo" (Bachelard, 1989 cit. por Tavares, 2013, p.432) mas também como elemento multissensorial privilegiado — emana calor, tem luz, no seu fumo um cheiro, há um som no crepitar — e simultaneamente, é um lugar, um centro que nos faz ficar em torno de si, na repetição de um gesto, uma organização circular feita desde tempos imemoriais.

Sobre a confluência entre elementos, com privilégio da água e do fogo, pense-se em Toshikatsu Endo, *Epitaph - Cylindrical II*, 1990 (**fig.111**). Estes trabalhos não estão simplesmente interessados no processo ou forma dada pelo trabalho dos elementos "mas aludem a camadas internas da consciência humana, a psique universal e mitologia" (Kastner e Wallis, 1998, p.113). Neste sentido, o trabalho do fogo e da água irá funcionar como elemento reativador dessas narrativas: "o fogo é uma força devastadora da natureza sendo ao mesmo tempo uma fonte de energia (…) possui qualidades alquímicas e também purificadoras"; por outro lado, "a água é um material 'reservado e neutro', mas uma vez que a sua forma nunca pode ser ordenada, também representa o caos" (*ibidem*). O processo de queima do objeto é um ritual solitário, um "evento cerimonial não dirigido a uma audiência". Documentado em fotografias, a escultura é também exposta, mas a água e o fogo só se tornam visíveis no modo como moldaram/afetaram o objeto e não como elementos constituintes do trabalho. É neste ponto que difere do trabalho que vamos apresentar que estende o momento ritual a uma audiência, focando-se nos elementos como motivos de apreciação em si mesmos.

Também a relação entre o que é apresentado no espaço expositivo e o evento que decorre na natureza são distintas. O projeto que aqui discutimos foi realizado como uma instalação bipartida: uma parte dentro do espaço da galeria e outra num espaço exterior. Contudo, na galeria não víamos uma documentação de um evento anterior relacionado com o espaço exterior. A sua relação era antes dada pelos elementos constituintes partilhados mas obtidos com modos de captação distintos e incorporando atitudes diversas. Remetendo-nos a um local específico, na baía de Otaniemi, foram recolhidos diferentes elementos, desde musgo a algas, capazes de remeter para os diferentes elementos que participam nesta paisagem. Destes pretendeu-se isolar a experiência de diferentes sentidos — desde os cheiros (do mar através das algas, da terra através do musgo, do fogo através do fumo), recorrendo-se a um processo de destilação; às cores destiladas

Fig.111 **Toshikatsu Endo,** *Epitaph - Cylindrical II*, 1990. Evento com madeira, carvão, fogo, terra, ar, sol, água. 240 cm de altura, 250 cm de diâmetro.

com álcool que se impregnava da sua clorofila — usadas folhas com diferentes tempos ou características, existentes na paisagem e, portanto, com diferentes saturações, e à simulação do fogo através de um led. Foram também captados sons remissíveis para a experiência que guardávamos no espaço exterior — o som do vento ao tocar nas plantas; o som do crepitar do fogo; o som da água. Estas diferentes destilações, oferecidas ao espetador participativo do espaço da galeria (**fig. 114-117**) eram prévias à experiência do segundo momento, remetiam-se a uma experiência dissecada com processos e materiais remissíveis para o contexto (e a atitude) laboratorial — com caixas de *petri*, matrazes — mas principalmente na ideia de dividir para compreender e no modo como o isolar das características é perder o todo.

O trabalho vivia desse contraste, só podendo ser completamente experienciado na inauguração. Após a exploração das qualidades da caixa que continha os elementos descritos acima, a audiência era guiada, em pequenos grupos, através da floresta escura para experienciar a instalação final.

Feita ao anoitecer, a escuridão da caminhada tem um efeito imersivo dando também tempo aos observadores de imaginar e estabelecer conexões entre as duas experiências. Não há nenhuma lanterna que ilumine o caminho, seguindo o guia, os participantes envolvem-se numa caminhada na floresta com cerca de dez minutos que, para além de passível de os tornar mais recetivos, atentos ao que os rodeia, reforça a capacidade da noite de nos oferecer um 'espaço sem orientação', uma espacialidade sem coisas (Didi-Huberman, 2011, p.81), reequaciona o jogo do próximo e do distante retirando-nos a distância para nos localizar *entre* — destitui-nos do nosso posto percetivo (*ibidem*, p.82).

A experiência da noite revela-se então como uma perda: de visibilidade, de orientação. Não se reduz a uma constatação simples de um aparecimento/desaparecimento dos objetos, da sua inoperância, mas uma constatação da nossa contingência (cf. Didi-Huberman, 2012, pp. 80-82). Esta perceção só nos é dada por uma visão que se faz do meio das coisas (cf. Merleau-Ponty, 1986, p.17) e não enquanto observadores distanciados.

Só no final do caminho identificávamos um foco de luz, é por ali que deveriam seguir, é ali que vão encontrar um fogo escondido no meio da floresta escura, tinha já o seu contrário a operar, as poças de água começavam a ficar geladas com as temperaturas a descer à medida que entrávamos na noite. É como se escondêssemos um foco de calor. Isolado enquanto experiência, este fogo estava também isolado no centro de uma estrutura – uma torre de observação de pássaros apropriada através do envolvimento em tecido, permitindo simultaneamente o isolamento do espaço exterior e tornando-o um espaço interior, um modo de subverter a sua função original — em vez de olhar para a natureza fora, o foco está dentro (na estrutura, na água, no fogo).

Flutuando sobre a água encontramos o fogo, numa taça metálica, finalmente unido à água pelo seu reflexo (**fig.123 e 124**). O vento vai enchendo o tecido, modulando este espaço (**fig.118-121**), por vezes, revelando a sua ação no fogo. Ainda que a experiência estivesse montada nos mesmos moldes, os diferentes grupos tiveram, invariavelmente, experiências distintas. Os elementos naturais agiam de formas distintas, a noite adensava-se e o frio congelava cada vez mais as águas, em contraste o fogo permanecia vivo (resultado da manutenção não visível da nossa parte entre os grupos), e tudo era percebido pelo espectador como uma experiência das manifestações naturais com o mínimo de intervenção, simplesmente por nós isolada/circunscrita (em tempo e em espaço) àquela experiência em específico.

Sobre esta questão, o dar a ver, Burham (1967, p.253) fala-nos de Hans Haacke e dos trabalhos que lidam com as ações do vento e as manifestações da água (**fig.112 e 113**), escreve então:

Fig.112 **Hans Haacke,** *Blue Sail,* 1964-65. Chiffon de paraquedas, ventoinha, pesos de pesca.

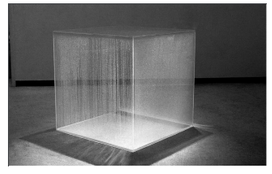


Fig.113 **Hans Haacke,** *Condensation Cube (exhibited at MIT in 1967 as Weather Cube),* 1967. Plexiglass e água, 76 x 76 x 76 cm.

> "A terra em si mesma pode ser vista como um grande dispositivo de formar vento, formando padrões de evaporação, chuva e humidade na sua superfície como uma espécie de enorme contentor de condensação. O interesse de Haacke nas mecânicas invisíveis da natureza é como toda a arte com sentido; é a re-evocação do que sempre se soube acerca da existência, mas foi esquecido num ou outro tempo."

Trata-se, neste sentido, de proporcionar o relembrar da peculiaridade destes fenómenos, construir as circunstâncias para que estes se tornem visíveis.

Deste trabalho restam apenas imagens do processo, a experiência em si não foi documentada ou foi-o muito residualmente (**fig. 122 e 123**), a reconstrução não nos cabe a nós, mas a quem com ela contactou e eventualmente contacta de novo através da memória ou que, neste caso, se poderá projetar através do texto presente.

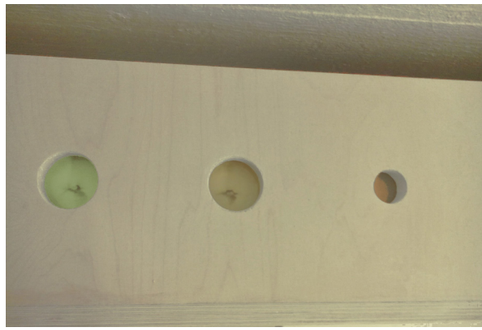


Fig.114, 115, 116 e 117 Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion,* 2015. Vistas da exposição. Caixa de madeira pintada, caixas de *petri* com cores destiladas, matrazes com as essências destiladas, rolhas de cortiça, auscultadores com três fontes de som.

Fig.118, 119, 120 e 121 Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion,* 2015. Local do evento (tecido branco) - Torre de observação de aves - Otaniemen lintutorni. Finlândia. Diferentes dias e diferentes modulações do vento.

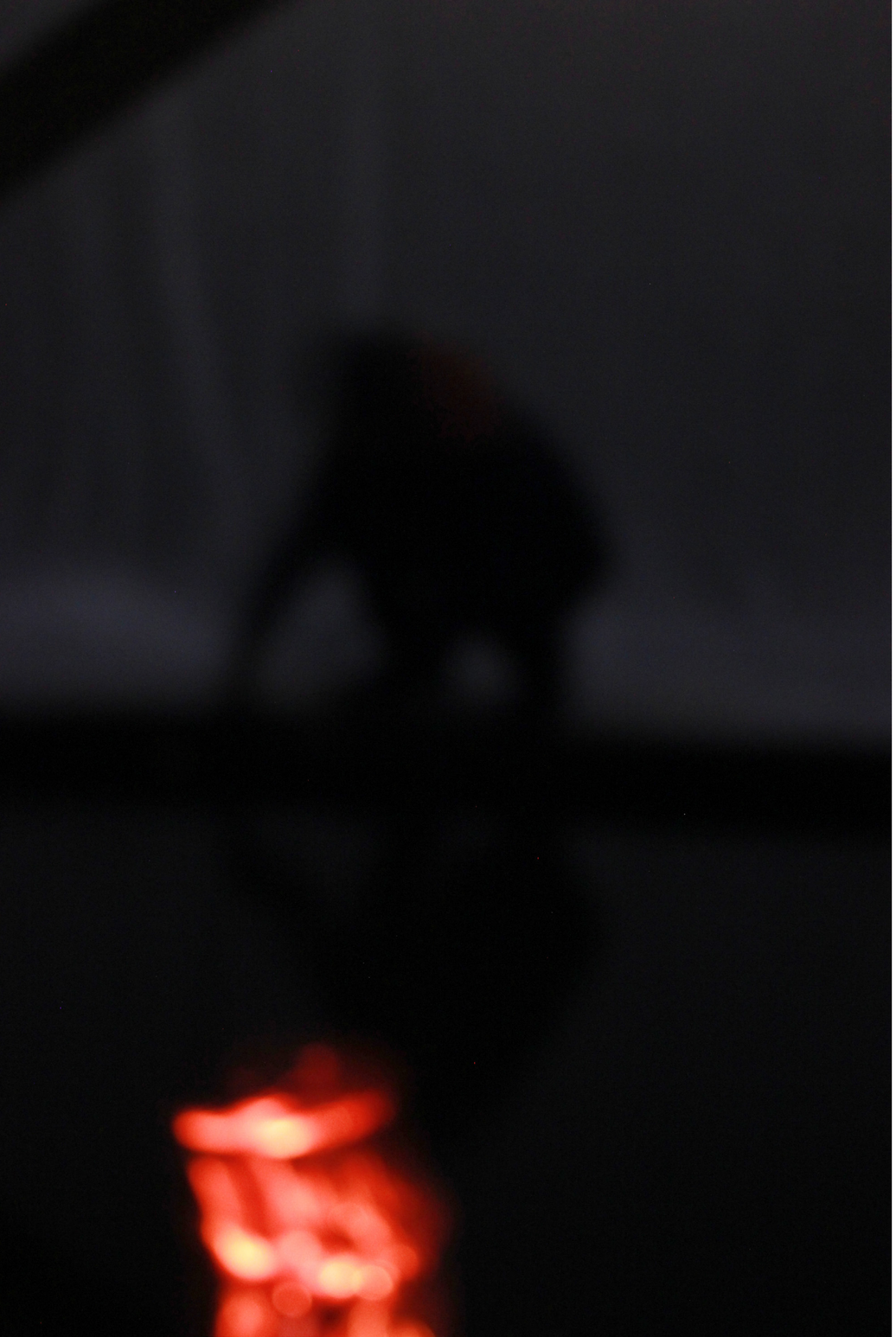


Fig.122 (pág. ant.)

Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros,
Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion,* 2015.
Fotografia tirada durante o evento (02.12.2015).

Fig.123 (acima)

Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros,
Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion,* 2015.
Fotografia do fogo tirada durante o evento (02.12.2015).

Fig.124 (à esquerda)

Joana Patrão, Blanca Domínguez Cobreros,
Elena Burtseva e Parsa Kamehkhosch, *Immersion,* 2015.
Recipiente na água que viria receber o fogo, no centro da estrutura.

Considerações finais

Numa reflexão final sobre o projeto realizado torna-se importante olhar para a discussão que aqui fomos construindo, não só para dela tecer algumas considerações, mas também para levantar novas questões, apontando para possíveis direções futuras.

Ao longo do relatório fomos procurando, em termos gerais e no desenvolvimento do trabalho prático, fazer uma apologia de proximidade com a natureza. Entendemos esta proximidade como condição fundamental do pensamento criativo que incorporamos — onde obra e contexto são concebidos como uma circunstância única. Começamos, assim, no primeiro capítulo, por assumir uma participação ativa, corporal, no processo experiencial; concluímos o segundo capítulo com uma proposta de uma coincidência entre duas linguagens, a coincidência interior/exterior através da paisagem projetiva, abordamos a imensidão íntima, discutimos atitudes envolvidas na produção de imagens/de paisagens e o modo como possuir uma paisagem pode não implicar uma relação de domínio. Definimos, assim, nestes dois capítulos a atitude global empregue nos trabalhos.

Reconhecemos, a partir de Berleant (1997a, p.2), "que a consciência ambiental se expandiu para incluir os domínios da imaginação e da arte". A redefinição da apreciação estética que Berleant nos propõe encontra-se na "redefinição de conceitos antigos aplicados ao ambiente" (*ibidem*) — postura que fomos empregando nos primeiros capítulos. Mas Berleant (1997a, p.36) vem ainda reconhecer, na redefinição dos conceitos estéticos aplicados ao ambiente, que a criação artística pode ser "transmutada para uma consciência e espanto pelos processos naturais, combinado com a contribuição formativa de um apreensor ativo, participante".

É precisamente esta consciência que dá origem aos trabalhos que discutimos na segunda parte. No terceiro capítulo, viemos colocar o corpo como veículo, procurando estabelecer diálogos com a natureza, incorporando na prática a atitude que tínhamos vindo a falar.

Quando Berleant (1997a, p.2) reconhece que os interesses ambientais estão a mudar; reconhece, entre outras tendências, "uma consciência crescente de como encontros com o mundo natural (…) nos podem aproximar dos padrões regulares e duradouros da natureza".

Propostas específicas de tal continuidade e que pretendemos cumprir para lá deste Relatório são: a dos diários — de produzir um mar por dia; as propostas das matrizes que encerram a possibilidade de continuar as suas ondas; e a criação de condições para a reencenação de trabalhos que poderá obedecer a ciclos naturais — quer em termos de processos (ciclo hidráulico), quer em tempo, por exemplo, findo o ciclo de um ano dos encontros originais. Como propostas de inserção em ciclos naturais, é possível reconhecer a criação artística como a "inserção num mundo que não se exibe acabado, mas que, através da expressão que lhe damos, contribuímos para simultaneamente o revelar e construir" (Câmara, 1996, p.77). Esta consideração pode levar a um reconhecimento do papel da criação artística em construir e afetar a realidade, continuamente perseguindo a "completude do mundo" (cf. Berleant, 1997, p.3).

No quarto capítulo partiu-se da compreensão desta inserção construtiva — nos trabalhos aí abordados as paisagens formam-se na experiência da imagem, no modo como estas se constroem associadas à natureza e de como estas são reconstruídas numa nova relação. Esta dá-se quer nos espaços abertos da sua ambiguidade, que permitem uma re-criação percetiva (cf. Berleant, 1997, p. 161) mas também numa nova relação experiencial que implica o observador.

É a partir destas relações que o conceito de paisagem se expande e que nos permite compreender a definição de Serrão (2011, p.18), acerca de Simmel (1913): "a paisagem faz-se e refaz-se a cada ato contemplativo". Renova-se porque envolve um novo observador, um novo participante – implica-se uma "atitude estética [que] não se fixa no carácter de

realidade ou representação das coisas dispersas na natureza exterior ou mesmo no conhecimento científico sobre essas coisas" (Almozara, 2013, pp.95-96), mas, antes, que se constrói da "multiplicidade de situações potenciais que cada sujeito, detentor de um repertório, é capaz de perceber e submeter a um livre jogo de ligações que, afinal conferirá unidade, coerência e significação a uma imagem mental" (*ibidem*).

É possível, reconhecer, nestes termos, a capacidade potencial da paisagem que se tem vindo a assumir e a sua redefinição no contexto artístico: "A paisagem na arte contemporânea não é simplesmente mais um género ou uma categoria ligada à representação de uma vista natural, mas um potente detonador de experiências" (Maderuelo, 2008 cit.por Almozara, 2013, p.95).

A intenção de proporcionar experiências, mais do que imagens, pode ser novamente remitida à ideia de Francisco Varela do corpo como "laboratório portátil", instalando-se a possibilidade de aproximar o participante da natureza, conduzindo a sua condição de 'recetor' à de uma participação ativa, no ambiente natural em si mesmo.

No exercício de pensar em direções futuras para o projeto partimos da relação implícita no último trabalho apresentado, no qual introduzíamos uma modalidade participativa, para um outro trabalho, também ele participativo. Também resultado de uma colaboração e estabelecendo relações com o público, difere, contudo, nos graus de envolvimento/participação deste. Se no último trabalho do último capítulo o público é envolvido na experiência mas permanece enquanto espectador/experienciador (sendo-lhe pedida uma observação ativa — interpretar entre as duas fases do projeto — e uma participação corporal), no que vimos discutir, o público transforma-se em participante e é o envolvimento que lhe pedido, em diferentes fases, que constrói o trabalho em si.

Desenvolvido em conjunto com Emilio Zamudio e Sade Hiidenkari e contando com o apoio da ONG Friends of the Earth Finland (watergroup), o projeto *Water circles* é um ciclo de eventos, iniciado em 2016 e ainda não fechado.

Conta, até ao momento com três acontecimentos, dois em Helsínquia e um em Matosinhos. Os dois primeiros eventos, no dia 22 de Março de 2016 (Dia mundial da água) decorreram em simultâneo — na ilha de Suomenlinna e na Praia de Matosinhos (**fig. 134 e 133**). O terceiro evento, no dia 16 de Abril de 2016, acontece no contexto da 11ª edição do Social Forum Finland, tendo o acontecimento único em Eteläsatama, o porto sul de Helsínquia (**fig.135**).

O nome *Water circles* surge da organização circular dos participantes assumida nos eventos mas também pela imagem convocada por tal nome — pedra no charco que se repercute e propaga em círculos, é essa também a intenção de expansão que procuramos. Descrever um círculo, múltiplos círculos, múltiplas representações do mundo.

Noutro sentido, lembramos o trabalho de Alan Sonfist, na partilha as relações simbólicas que pretendemos introduzir e eventualmente trabalhar no futuro. Em *Pool of Virgin Earth*, 1975 (**fig. 125**), Sonfist, criou uma porção circular de solo virgem, no meio de um depósito de desperdício químico. Fê-lo para que esta terra pudesse receber as sementes sopradas do ar e começar o renascer da floresta. O objetivo de Sonfist era o de "recriar a floresta que poderá ter crescido aí antes (…) restaurando a terra ao seu estado natural" (Kastner e Wallis, 1998, p.152).

Fig.125 **Alan Sonfist,** *Pool of Virgin Earth*, 1975. Terra, sementes. 1525 cm de diâmetro. Artpark, Lewiston, New York.

No nosso caso pensamos em como este ato poderá restituir relações/sensibilidades perdidas em relação à água, como poderá contribuir para uma consciência ambiental.

Definimos a intenção de oferecer um projeto artístico que nos leva a um momento contemplativo da natureza com água, tornar os participantes conscientes de uma rede de pessoas que partilham o mesmo interesse, oferecer um momento colectivo de respeito para com a água. Pretendeu-se ultrapassar a experiência individual para nos reconectarmos com experiênciais rituais coletivas.

Jamie Linton fala-nos do conceito de água moderna - uma abstração intelectual que resulta de uma abordagem científica, ou da sua quantificação em recurso (cf. Linton, 2010, pp.13-14), movimentos que permitiram, nas palavras de Martin Heidegger, "perseguir e capturar a natureza" (cit. por Wynn, 2010, p.xii). Através de Veronica Strang (2004 cit. por Linton, 2010, p.18) compreendemos o modo como esta resulta numa desterritorialização e desmaterialização da água – reforça-se o modo como esta "nega a realidade dos relacionamentos homem-ambiente locais, específicos e aliena o meio através do qual os indivíduos se podem identificar com o local e com os seus outros habitantes" (*ibidem*).

Na intenção de reassumir tais relações, a formulação que definimos para este trabalho é proposta em dois momentos: no primeiro pede-se que os participantes se desloquem a uma qualquer fonte natural acessível (nascente, rio, lago, mar, chuva, neve, gelo,…), sugerimos que atentem no ambiente, no modo como o envolve, como a água está nele. Pedimos que recolham uma pequena amostra de tal água (**fig.126-129**), para que a possam levar para o segundo momento, em grupo. Esta proposta é feita previamente, fazendo com que as escolhas dos participantes recaiam na água que lhes é mais próxima (dos seus locais de residência), ainda que num dos casos a intenção de recolher água de um local em específico obrigue a uma maior deslocação, num outro caso a água já havia sido recolhida noutro país (no México — país de origem do interveniente) e o havia acompanhado no deslocamento para Helsínquia.

O ponto mais relevante aqui é o de promover uma aproximação à natureza, estabelecer diferentes relações com a água, diferentes da

Fig.126, 127, 128 e 129 Recolha prévia da água, documentada pelos intervenientes do evento *Water Circles (22.03.2016)* na Praia de Matosinhos.

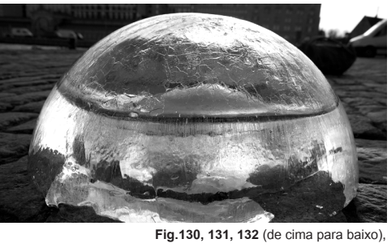


Fig.130, 131, 132 (de cima para baixo), recipientes utilizados nos diferentes eventos.

130. *Water circle (22.03.2016),* Praia de Matosinhos, Portugal. (rocha)
131. *Water circle (22.03.2016),* Suomenlinna, Finlândia. (gelo)
132. *Water circle (16.04.2016),* Eteläsatama, Finlândia. (gelo)

Fig.133, 134, 135 (de cima para baixo)

133. *Water circle (22.03.2016),* Praia de Matosinhos, Portugal.
134. *Water circle (22.03.2016),* Suomenlinna, Finlândia.
135. *Water circle (16.04.2016),* Eteläsatama, Finlândia.

contemplação passiva ou da água como recurso usável.

Aqui a água é capturada apenas para se inserir num discurso simbólico, sendo devolvida novamente à natureza. Pensa-se no modo como o mesmo ato disruptivo — o de desviar o curso normal das águas, um ato humano recorrente — pode ser repetido, mas com fins distintos.

No segundo momento, convocamos os participantes a trazer as diferentes águas para um local comum, próximo também ele de uma fonte de água natural. Em círculo reunimo-nos e as águas são vertidas num recipiente natural comum — como uma rocha, uma depressão na terra, um recipiente feito de gelo — de tal modo que a água se possa inserir novamente no seu ciclo natural — ser absorvida pela terra, evaporar da rocha ou ser recolhida novamente pelo mar.

Nas ações que foram levadas a cabo optamos por dois tipos de recipientes, tendo em conta as condições climáticas e características do local.

Na Finlândia, foram utilizados os recipientes em gelo (**fig. 131 e 132**) sendo que as temperaturas permitiam a sua permanência nesse estado durante a ação. Aqui, em Portugal, optou-se pela rocha (**fig.130**). No primeiro recipiente a substância contida e o conteúdo correspondiam-se; no segundo, a rocha da praia, diferente em substância, tem a sua forma parcialmente moldada pelo mar.

Ao misturar as águas são ditas algumas palavras sobre o local de onde a água foi recolhida, as histórias, preocupações, desejos a ela associada, ou simplesmente nomeia-se o local. O ato de misturar as águas trazidas por cada um é também um modo de abertura, de nos abrirmos ao outro — é uma metáfora da união das pessoas presentes neste evento. A disponibilidade para se ser afetado por esta água é dada por uma meditação na presença da água que se assume tanto como um ato de respeito quanto um modo ritual de a assumir como substância de veneração. É também um modo de nos unirmos na imaginação comum da água.

Depois de tal processo de união das águas, num ato simbólico que as torna numa única substância, já sem noção de origem ou de posse de quem as recolheu, as águas são devolvidas a uma fonte de água próxima — no caso do recipiente de gelo, ou deixadas para serem recolhidas naturalmente — no caso da rocha.

Na documentação posterior torna-se visível a intenção de colecionar as histórias de cada pessoa e da água que trazem consigo, da sua conexão ou da razão do seu interesse por tais águas. No caso do evento da Praia de Matosinhos pediu-se aos intervenientes que escrevesse um pequeno texto, que aborda a sua proveniência, a sua história/as histórias da sua conexão com esta, a história da sua recolha ou os seus desejos/preocupações relacionadas com esta água; no evento em Suomenlinna estas estão presentes nos relatos filmados.

Um modo de envolvimento dos participantes e do foco nas relações com a água pode ser também pensado através do trabalho de Sophie Calle, *Voir la mer*, 2011 (**fig.136**). Uma série de filmes que documenta a primeira vez que uma série de pessoas vê o mar — "Em Istambul, uma cidade rodeada pela água, encontrei gente que nunca havia visto o mar. Filmei a sua primeira vez" (Calle, 2011 cit. por ARLES, 2013, enum).

Ainda que com contornos distintos, este projeto aponta-nos para uma das direções futuras a seguir: proporcionar encontros com a natureza, numa relação de envolvência que já não é dada pela mediação da minha própria experiência em imagens.

Fig.136 Sophie Calle, *Voir la mer*, 2011, 14 filmes digitais com cor e som, fotografia a cores emoldurada. Dimensões variáveis de acordo com a instalação. Fotografia com 33,5 x 52,5 x 2,5 cm .

Fig.137 Joseph Beuys, *7,000 Oaks*, 1982, 7,000 blocos de granito, 7,000 carvalhos. Ação. Documenta 7, Friedrichsplatz, Kassel.

Procura-se também seguir um movimento descrito por Joseph Beuys (1982 cit. por Kastner e Wallis, 1998, p.163) — "movimento da capacidade humana em direção de um novo conceito de arte, na comunicação simbólica com a natureza". Refere-o relativamente ao seu trabalho *7,000 oaks* (**fig.137**) — a plantação de 7.000 carvalhos pela cidade de Kassel para a Documenta 7 que, para Beuys incorporava um conceito vasto de ecologia que cresce com o tempo (Kastner e

Wallis, 1998, p.163). Plantar seria, assim, um ato simbólico que não só é necessário "em termos biosféricos, (…), no contexto da matéria e da ecologia", mas no cultivo de "consciência ecológica", que se deveria continuar a crescer progressivamente, sendo que "nunca deveremos deixar de plantar" (Beuys, 1982 cit. por Kastner e Wallis, 1998, p.163)

A ecologia, pensada não só em termos biosféricos, mas como um sistema filosófico e moral, tal como assumida por Bill Viola (2005, p.236), seria o contexto onde elementos individuais representam o todo, num sistema de relações que se assume mais importante do que os objetos, e onde o "valor está baseado em processos interativos e não numa absoluta hierarquia" (*ibidem*).

Patente nestes últimos exemplos, é possível referir a ideia de uma estética relacional. Claire Bishop (2004) discute-a através do crítico Nicolas Bourriaud (1997). Este último veio encontrar um novo horizonte teórico, desenvolvido na arte de 1990, nas "interações humanas e no seu contexto social, mais do que a asserção de um espaço simbólico privado e independente" (1997, cit. por Bishop, 2004, pp.53-54). A intenção da arte relacional seria, então, a de "estabelecer encontros intersubjectivos (sejam estes literais ou potenciais) nos quais o significado é elaborado colectivamente" (Bishop, 2004, p.54).

A noção de intersubjetividade de Husserl está patente na "região dos fenómenos que são, evidentemente, respondidos por e experienciados por outros corpos, assim como por mim". (Abram, 1997, p.38) Ultrapassa-se, assim, a ideia de subjetividade para se estabelecer este tipo de fenómenos enquanto intersubjectivos, isto é, "experienciados por uma multiplicidade de indivíduos sensíveis" (*ibidem*). Para Abram (1997, p.39), o encontro com outros centros de experiência garante-lhe uma expansão da sua própria percepção — permite compreender que há mais no mundo do que ele próprio é capaz de apreender.

Mais se reconhece que, enquanto parte de uma experiência incorporada, transportamos, "o nosso conhecimento, crenças e atitudes,

porque estas participam no processo da experiência e permitem-nos estruturá-la e interpretá-la" (Berleant, 1997b, p.382). Reforça-se "um facto crucial acerca da experiência estética tanto da arte como do ambiente (…) a avaliação estética não é uma experiência puramente pessoal, "subjetiva" como é muitas vezes erradamente designada, mas sim uma experiência social" (Berleant, 1997b, p.382).

Encarada deste modo, há uma mudança na obra em si: "ao invés de obra de arte discreta, portátil, autónoma que transcende o seu contexto, a arte relacional está inteiramente ligada às contingências do seu ambiente e audiência" (Bishop, 2004, p.54). Além disso, a própria "audiência é concebida como uma comunidade" alterando o próprio relacionamento com a obra (*ibidem*).

É deste modo que se reconhece uma mudança de atitude: "ao invés de um programa utópico (…) os artistas hoje estão simplesmente a "aprender a habitar o mundo de um modo melhor". (Bourriaud, 1997 cit. por Bishop, 2004, p.54).

Ainda que com diferentes contornos, é neste sentido que temos procurado trabalhar e que pretendemos trabalhar no futuro. Não deixando de trabalhar relações pessoais com a natureza e reforçando tais relações juntamente com a consciência da inserção no ambiente, pensamos no modo como estas podem contribuir para um aprofundamento do projeto, dotando-o, simultaneamente, da capacidade de expandir o seu campo de ação. Um dos modos de procurar esta expansão poderá ser dado pelo envolvimento da participação da audiência, proporcionando experiências que se poderão relacionar mais intimamente com os locais e com as pessoas envolvidas, e focando as paisagens que, naturalmente, poderão advir destes encontros.

Referências bibliográficas

Abram, **D. (1997).** *The Spell of the Sensuous: Perception and language in a more-than-human world*, New York: Vintage Books.

Abram, D. (2010). *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*, New York: Pantheon Books.

Almeida, M.M. (2002). "Na Paisagem: Obras da Colecção da Fundação de Serralves". In Almeida, M.M., Gonçalves, C. e Loureiro, F. (coord. e ed.), *Na Paisagem, colecção da Fundação de Serralves*, (p.9). Porto: Fundação de Serralves.

Almeida, P. L. (2012). "Can we trust our gestures? – exploring shared circuits between gestural performance and mental imagery in drawing practices". Comunicação apresentada na D*rawing Research Network Conference 2012.* Longhsborough: Longhsborough University, Setembro.

Almozara, P. C. S. (2013). "Ficções em torno da paisagem". R*evista: Estúdio, Artistas sobre outras obras - Paisagem,* Vol. 4 (8), pp.95-102.

Ammann, J-C. (2005). "Violence and beauty". In Viola, B. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, (3ª ed.) (pp.13-21). London: Thames & Hudson.

Anastasi, W. (2012, Março), "William Anastasi in Conversation with Rachel Nackman". In *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process,* Acedido a 1 de Julho 2016 em http://notations.aboutdrawing.org/williamanastasi/.

Andrews, M. (1999). "Nature as picture or as process?" In *Landscape and Western Art.* (pp.177-199). New York: Oxford University Press.

Argan, G. C. (2010). "La inquieta cultura figurativa de Antonioni". In Guadalupe, G.(ed.) *La Intuición del hielo, Michelangelo Antonioni y las Montanãs Encantadas*, (pp.27-30). Madrid: Maia Ediciones.

Aumont, J. (2001). "Poética y poética. La mano y la intención". In *La Estética Hoy*, (pp.15-57). Madrid: Catedra.

Bachelard, G. (1980). *L'eau et le rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti.

Bachelard, G. (1994). *Poetics of Space: The Classical Look of How We Experience Intimate Spaces*. Boston: Beacon Press.

Bachelard, G.; Gaudin, C. (ed.) **(2014).** *On Poetic Imagination and Reverie*, (5ª ed.). Dallas: Spring Publications.

Bamonte, J. (2013). "Paisagens Íntimas na Obra de Brígida Baltar: 'Projeto Umidades'". *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras obras - Paisagem*, Vol. 4 (8), pp.125-131.

Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM/EAUM Imago.

Benediktsson, K. & Lund, K. (2010). "Introduction: Starting a Conversation with Landscape". In Benediktsson, K. & Lund, K. (ed.). *Conversations with Landscape,* (pp.1-12). Surrey: Ashgate Publishing Limited.

Berger, J. (2008). "Lobster and Three Fishes: A dialogue between John and Yves Berger". In **J.**; Savage, J. (Ed.). *Berger on Drawing* (pp.119-144). Aghabullogue: Occasional Press.

Berger, J. (2008). "Jano's Lavy Diary". In **J.**; Savage, J. (Ed.). *Berger on Drawing* (pp.101-103). Aghabullogue: Occasional Press.

Berleant, A. (1993). "A estética da arte e a natureza". In Serrão, A. (ed.) (2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia,* (2ª ed. rev.) (pp.282-298), Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Berleant, A. (1997a). *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Kansas: University Press of Kansas.

Berleant, A. (1997b). "Estética e Ambiente". In Serrão, A. (ed.). (2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia,* (2ª ed. rev.) (pp.378-384), Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Berque, A. (1993). "A ecúmena, medida terrestre do Homem, medida humana da Terra: para uma problemática do mundo ambiente". In Serrão, A. (ed.) (2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia,* (2ª ed. rev.), (pp.187-199), Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Berque, A. (2008). "O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica". In Serrão, A. (ed.) (2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*, (2ª ed. rev.) (pp.200-212), Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*. Fall (nº110), pp.51-79.

Bitterli, K. (2012). "Silvia Bächli – in space. Sketching her work." In Bitterli, K. (ed.) *Silvia Bächli: Far Apart Close Together.* [Catálogo Kunstmuseum St. Gallen, 11 de Fevereiro a 13 de Maio de 2012]. Nuremberga: Moderne Kunst Nürnberg.

Brandão, R. (1983) *Os Pescadores.* Lisboa: Ulisseia.

Brogowski, L. (2012). "Preface". In Brogowski, L.; Tylicki, J. *Jacek Tylicki - Natural Art 1973-2012 selected from catalogue raisonné,* (pp.1-4). New York: 21 Universe.

Burnham, J. (1967). "Hans Haacke: Wind and Water Sculpture". In Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). Land and Environmental Art, (pp.251-254). London: Phaidon.

Butler, C.H. (ed.) (1999). *After image: Drawing through process*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Calhau, F. (2001). "Sem rede: Uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001". Entrevista por Delfim Sardo, In Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP)(Ed.) (2001). *Work in Progress: Fernando Calhau* [catálogo da exposição], (pp.46-123). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Calvino, I. (2001). *Palomar*, Lisboa: Planeta DeAgostini.

Câmara, J. B. (1996). *Do espírito do pintor ao olhar do filósofo: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*, Lisboa: Salamandra.

Camí, E. A. (2013). "De la palabra al encuentro: el preámbulo del paisaje." *Revista: Estúdio, Artistas sobre outras obras - Paisagem,* Vol.4 (8), pp. 103-111.

Carneiro, A. (1991). "Notas para um manifesto de arte ecológica". In Almeida, M.M., Gonçalves, C. e Loureiro, F. (coord. e ed.), Na Paisagem, colecção da Fundação de Serralves. (p.76). Porto: Fundação de Serralves.

Carneiro, A. (2006). "Os devaneios da arte em mim". In Carneiro, A.; Fernandes, A. *Alberto Carneiro: paisagens interiores.* (pp.1-4). Santo Tirso: Câmara Municipal; Museu Municipal Abade Pedrosa.

Carvalho, R. (1980). *A Estrutura Cristalina.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP). (1995). "M.B.: O seu trabalho". In *Michael Biberstein: A Difícil Travessia dos Alpes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carnegie Museum of Art (CMOA) (s.d.), *Search the Collection: Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat, Bill Viola, 1979*. Acedido a 12 de Março 2016 em http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=1023160

Cheng, F. (2012). *Vacío y Plenitud: El lenguaje de la pintura china*, (5ª ed.), Madrid: Siruella.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994). "Água". In *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números,* (pp.41-45). Lisboa: Teorema.

Copón, M. & Duque, F. (2002). "Traces of sound". In Fernandez-Cid, M. [et al.]. *Un million de acres: Antonio Murado*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

Cozens, A. (1785). "A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape". In Cozens, A.; Marqusee, M. (1977). *A New method of landscape*. London: Paddington Press.

Damásio, A. (2001). "Notas sobre a Mente e sobre o Cérebro". In *O Sentimento de Si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, (13ª ed.) (pp.360-381). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Dewey, J. (1980). *Art as experience*. (23ª ed.). New York: First Perigee Printing.

Didi-Huberman, G. (2004). "L'image est le mouvant". *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques - 'Devenir - Bergson',* Printemps (nº3), pp.11-30.
Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha.* Porto: Dafne Editora.
Eliade, M. (2008). "As águas e o simbolismo aquático". In *Tratado de História das Religiões*, (pp.152-173). São Paulo: Martins Fontes.
Elkins, J. (2009). "On Beyond Research and New Knowledge". In Elkins, J. (ed.). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, (pp.111-133). Washington DC: New Academia Publishing.
Flórez, F. (2011). "La poética del naufragio, La aventura del Gran Sur de Fernando Prats". In Lazo, D. (coord.) *Fernando Prats: Grand Sur* [Catálogo Gran Sur: Pabellón de Chile 54 Bienal de Venecia 4 de junio-27 noviembre], (pp.13-29). Barcelona:Ediciones Polígrafa.
Fournier, A. & Reeves, W. T. (1986, Agosto). "A Simple Model of Ocean Waves". In *Computer Graphics (SIGGRAPH '86 Proceedings)*, Vol. 20 (4). pp.75-84.
Frayling, C. (1993). "Research in Art and Design". *Royal College of Art Research Papers*. Vol.1(1), pp.1-5.
Fulton, H. (1995). "Into a Walk into Nature". In Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, (pp.242-243). London: Phaidon.
Fulton, H. (2001). "Hamish Fulton". In Almeida, M.M., Gonçalves, C. e Loureiro, F. (coord. e eds).(2002). *Na Paisagem, colecção da Fundação de Serralves.* (p.30). Porto: Fundação de Serralves.
Gedeão, A. (1983 [1996]). "Poema das nuvens fofas", In *Poesia completa*, (p.174). Lisboa: Edições João Sá da Costa.
Gieskes, M. (2006). "Experiencing system and agency in the art of Vito Acconci, 1969-1971" In *The Politics of System in the Art of Carl Andre, Sol LeWitt, and Vito Acconci, 1959 – 1975* (Dissertação de Doutoramento em Filosofia), Austin: Faculty of the Graduate School of The University of Texas, pp.203-249.
Helmreich, S. (2011)."Nature/Culture/Seawater". In *American Anthropologist*, Vol.113(1), pp. 132-144.
Honour, H. & Fleming, J. (2009). *World History of Art.* (7ª ed. rev.). London: Laurence King Publishing.
Ingold, T. (2007). "Drawing, writing and calligraphy". In *Lines: A Brief Story*, (pp.120-151). New York: Routledge.
Iversen, M. (2010). "Introduction: The Aesthetics of Chance". In Iversen, M. (ed.) *Chance*, London: Whitechapel Gallery.

Iversen, M. (2012). "Index, diagram and graphic trace: Involuntary Drawing". *Tate Papers,* 18 (Autumn). Acedido a 20 de Janeiro de 2015 em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/index-diagram-graphic-trace
Järvensivu, P. e Majava, A. (Eds.) (2012). *Mustarinda: Art and Ecological Transition*, Tampere: Mustarinda Association.
Jammes, A. (1969). "French Primitive Photography". In White, M.; Jammes, A.; Sobieszek, R. (1969). *French Primitive Photography*, (pp.89-98). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Philadelphia in collaboration with Aperture.
Jullien, F. (2009). "From the Foundation-Fount of Painting". In *The image has no form, or On the nonobject through painting.* (pp.15-26). Chicago: University of Chicago Press.
Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, London: Phaidon.
Kaeppelin, O. (2009). "Le dessin d'une pensée". In Conte, R. (dir.). *Le dessin hors papier.* (pp.14-21). Paris: Publications de la Sorbonne.
Kahn, P. H. e Hasbach. P. (ed.) (2012). *Ecopsychology: science, totems and the technological species*. Cambridge: The MIT press.
Kaprow, A. (1979). "Performing Life". In Kelley, J. (ed.) (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*, (pp.195-198). Berkeley. CA: University of California Press.
Kemp, M. (2000). "New worlds revealed". In *Visualizations: the nature book of art and science.* (pp.132-143). Oxford: The Oxford University Press.
Ketelsen, T. (2013). *An un/certain Eye I: Drawn by Light. Camille Corot and his `cliché-verre´experiments.* Acedido a 4 de Junho de 2015 em http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=165&language=English
Kokkonen, T. (2011). "Non-humans and performance: A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) - II Memo of Time - Introduction". In *Journal for Artistic Research*, 0, Acedido a 12 de Novembro de 2015 em http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=799&x=518&y=0
Kokkonen, T. & Read, A. (2014). "Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford". *Performance Research,* Vol.19 (3), pp.56-57. Acedido a 12 de Novembro de 2015 em http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2014.935180
Krauss,R.(1977a)."Notes on the Index: Seventies Art in America." *October*, vol.3(spring), pp.68-81
Krauss,R.(1977b)."Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2." *October*,vol.4 (Autumn), pp.58-67.
Krčma, E. (2010). "Cinematic Drawing in a Digital Age". In *Tate Papers*, 14 (Outubro),

Acedido a 15 de Janeiro de 2015 em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/cinematic-drawing-digital-age

Kwon, M. (2002). "Genealogy of Site-specificity". In *One Place After Another: site-specific art and locational identity,* (p.11-32). Cambridge: The MIT Press.

Latour, B. (1996). "On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications". In *Soziale Welt*, (47), pp. 369-381.

Latour, B. (2014). "How Better to Register the Agency of Things: Ontology" [vídeo]. Conferência apresentada em *The Tanner Lectures on Human Values*, 27 de Março, Yale University. Acedido a 10 de Abril de 2016 em http://www.bruno-latour.fr/node/563

Lingwood, J. (2002). "Robert Smithson: O Peso do Tempo". In Almeida, M.M., Gonçalves, C. e Loureiro, F. (coord. e ed.). *Na Paisagem, colecção da Fundação de Serralves,* (p.68). Porto: Fundação de Serralves.

Linton, J. (2010). "Fixing the Flow: The Things We Make of Water". In *What is Water? The History of a Modern Abstraction*, (pp.3-22). Canada: UBC Press.

Long, R. (2000). "Richard Long". In Almeida, M.M., Gonçalves, C. e Loureiro, F. (coord. e ed.). (2002). *Na Paisagem, colecção da Fundação de Serralves*, (p.48). Porto: Fundação de Serralves.

Loock, U. (ed.). (2004). *A Obra de Arte Sob Fogo: inovações artísticas 1965-1975*. Porto: Público/ Fundação de Serralves.

Maderuelo, J. (2006). *El Paisaje. Génesis de un concepto.* Madrid: Abada Editores.

Marqusee, M. (1977). "Introduction" in *A New method of landscape*, London: Paddington Press. pp. v-xi.

Médiathèque des Rencontres d'Arles (2012, Julho 30). "Sophie Calle, Pour la dernière et pour la première fois". In *Arles - Les Rencontres de la Photographie.* Acedido a 8 de Julho de 2016 em http://rencontres-arles-photo.tv/?s=calle#sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois

Merleau-Ponty, M.; Wild, J. (ed.) **(1968).** *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes.* Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1974). "A Ciência e a Experiência da Expressão". In *O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo*, (pp.25-60). Rio de Janeiro: Bloch Editores.

Merleau-Ponty, M. (1974). "A Linguagem Indirecta". In *O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo,* (pp.61-123). Rio de Janeiro: Bloch Editores.

Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Routledge: Taylor and Francis e-Library.

Michaux, H., (2000a). "(From Passages)". In Michaux, H.; Zegher, C.(ed.). *Untitled passages by Henri Michaux*, (p.23). New York: Merrell e The Drawing Center.

Michaux, H. (2000b), *Emergences-Resurgences,* Drawing Papers 14, New York: Skira e The Drawing Center.

Mitchell, W.J.T. (2002). "Introduction". In Mitchell, W.J.T. (ed.) *Landscape and Power*, (pp.1-4). Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. (2002)."Imperial landscape". In Mitchell, W.J.T. (ed.) *Landscape and Power*, (pp.5-34). Chicago: University of Chicago Press.

Morris, R. (1993). "Some Notes on the Phenomenology of Making: The search for the motivated". In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. (pp.71-93). Cambridge: The MIT Press.

Mundy, J. (2008). "The Very Late Style of Hans Hartung". *Tate Papers*, 9 (Spring). Acedido a 8 de Maio de 2016 em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/very-late-style-hans-hartung

Neri, L. (2000). "Roni Horn: To fold – III.Drawing to think". In Neri, L. (ed.); Cooke, L.; Horn, R., Duve, T. *Roni Horn*, London: Phaidon.

Noguchi, I. (1926), "Artist's statement" in Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey). (1998). *Land and Environmental Art*, (p.206). London: Phaidon.

Oestigaard, T. (2011). "Water". In Insoll, T. (ed.). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion.* (pp.38-50). Oxford: Oxford University Press.

Petherbridge, D. (2011). *The primacy of drawing: histories and theories of practice*. London: Yale University Press.

Reis,V.M.G.(2013)."Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco de Afonso Chaves (1857-1926)". In *Revista: Estúdio,Artistas sobre outras Obras-Paisagem,*vol.4(8), 45-51.

Ritter, J. (1963). "Paisagem: Sobre a função do estético para a sociedade moderna". In Serrão, A. (ed.) (2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia,* (2ª ed. rev.) (pp.95-122). Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Rosendo, C. (2006). "Uma Ideia de Paisagem através da Obra de Alberto Carneiro", Comunicação apresentada ao *Colóquio Internacional Arte e Paisagem,* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 13 de Janeiro de 2015 em https://www.academia.edu/202294/Uma_Ideia_de_Paisagem_na_Obra_de_Alberto_Carneiro

Rodrigues, T. P. (2013). "Orlando Franco: de Passagem pela Paisagem". In *Revista: Estúdio 8, Artistas sobre outras Obras – Paisagem,* Vol.4 (8), pp.270-275.

Saito, Y. (1998). "Apreciar a natureza nos seus próprios termos". In Serrão,A.(ed.).(2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia.*(2ªed.rev.)(pp.319-336).Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Sagan, C. (1997). *Cosmos.* (5ª ed.). Lisboa: Gradiva.

Samaniego, (2010). "Revelar lo Visible. Sobre las Montañas Encantadas de Antonioni" in Guadalupe, G. (ed.) (2010). *La Intuición del hielo, Michelangelo Antonioni y las Montanãs Encantadas*, (pp.57-72). Madrid: Maia Ediciones.

Sardo, D. (1995). "Sobre a Distância". In Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP). *Michael Biberstein: A Difícil Travessia dos Alpes*, (pp.11-15). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sardo, D. (2001). "O mapa da noite é como o mapa do mar. Tópicos sobre o trabalho de Fernando Calhau a propósito desta exposição". In Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP)(ed.) (2002). *Work in Progress: Fernando Calhau*, (pp.26-30). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sardo, D. (2008). "Paisagem versus passagem". In Silvério, J. (coord.). *Passagem: Obras da Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,* (pp.34-48). Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

Schum, G. (2004). "Introdução à emissão Land Art". In Loock, U. (ed.) *A Obra de Arte Sob Fogo: inovações artísticas 1965-1975.* (pp.87-89). Porto: Público/ Fundação de Serralves.

Serrão, A. (2011). "Georg Simmel". In Serrão, A. (ed.). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia.* (2ª ed. rev.) (pp.30-41). Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Silvério, J. (2008). "Catálogo: Alberto Carneiro". In Silvério, J. (2008) (coord.) *Passagem: Obras da Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, (pp.62-75). Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

Simmel, G. (1913). "Filosofia da Paisagem". In Serrão, A. (ed.) (2011). F*ilosofia da Paisagem: Uma Antologia,* (2ª ed. rev.) (pp.42-51). Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.

Simonds, C. (1974). "Microcosm to Macrocosm, Fantasy World to Real World: Interview with Lucy R. Lippard". In Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey) (1998), *Land and Environmental Art*, (pp.239-240). London: Phaidon.

Smithson, R. (1968). "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". In Flam, J.(ed.)(1996). *Robert Smithson: the collected writings* (pp.100-113). Berkeley: University of California Press.

Spero, N. (1992). "Tracing Ana Mendieta". In Kastner, J. (ed.) & Wallis, B. (survey) (1998), *Land and Environmental Art*, (p.240). London: Phaidon.

Stiles, K. (1998). "Uncorrupted Joy: international art actions". In Schimmel, P. (ed.).*Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979.* (pp.227-329). Los Angeles: MOCA/ Thames & Hudson.

Tavares, G. M., (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Caminho.

Taveira, R. (2013). "Andrej filho de Andrej filho de Andrej." *Revista: Estúdio, Artistas sobre outras Obras – Paisagem*, Vol.4 (8), pp.70-74.

Thomas, J. (1995). "The Politics of Vision and the Archaeologies of Landscape". In Bender, B. (ed.). *Landscape: Politics and Perspectives*, (pp.19-29). Oxford: Berg Publishers.

Tvedt, T. & Oestigaard, T. (2010). "A History of the Ideas of Water: Deconstructing Nature and Constructing Society". In Tvedt, T. & Oestigaard, T. (eds.). *A History of Water.* Series 2, Vol. 1. *The Ideas of Water from Antiquity to Modern Times.* (pp. 1-36). London: Tauris.

Valéry, P. (1937). "Man and the Sea Shell". In Lawler, J. (ed.) (1977). *Paul Valéry: an anthology. (pp.108-135)*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Varela, F. (1999). "The Portable Laboratory". In *DO IT: Manual at e-flux - a project curated by Hans-Ulrich Obrist*. Acedido a 6 de Novembro de 2015 em http://www.e-flux.com/projects-archive/do_it/manuals/artists/v/V001/V001A_text.html

Valsini, M. S. (2013). "El paisaje como dispositivo transitable: Una lectura posible sobre Marulho (El murmullo del mar), de Cildo Meireles." *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras - Paisagem*. Vol.4 (8), pp.219-225.

Verwoert, J. (2006). *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*. London: Afterall Books.

Victoria and Albert Museum (VAM). *Search the collections – Claude Glass.* Acedido a 10 de Junho de 2016 em http://collections.vam.ac.uk/item/O78676/claude-glass-unknown/

Viola, B. (1984). *Room for St. John at the Cross (Stedelijk Museum Amsterdam + Interview)* (Montevideo/ Time Based Arts/ Netherlands Media Art Institute) [Video]. Acedido a 12 de Março 2016 em http://www.li-ma.nl/site/catalogue/doc/bill-viola/room-for-st-john-at-the-cross-stedelijk-museum/9077

Viola, B. (2005). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, (3ª ed.). London: Thames & Hudson.

Wightman, I. (1999). "Mapping the Field of Possibilities: an analytical reading of the critical discourse". In *The Landscapes of Richard Long: Perspectives on Prehistory, Space, an Sculptural Form.* (Dissertação de Doutoramento em Filosofia). Departamento

de Humanidades e Interpretação Cultural. Faculdade de Artes e Educação, Universidade de Plytnouth, pp.68-133.

Wynn, G. (2010). "Foreword: Making Waves". In Linton, J. *What is Water? The History of a Modern Abstraction,* (pp. ix–xvi). Canada: UBC Press.

Livro de Projeto

(0) Mapas

**[Como mapear pode ser percorrer de novo,
tocar novamente, numa escala distinta]**

Mapa da Finlândia (rede de lagos e locais relevantes para o projeto) **2-3**

Mapa do Arquipélago de Turku (localização da ilha Utö) **4-5**

Mapa de Otaniemi (localização da Torre de observação de pássaros e percurso do evento *Immersion,* 2016) **6-7**

Mapa de Helsínquia (Eteläsatama e rota de viagem Suomenlinna) **8**

Mapa da ilha Suomenlinna (com indicação dos locais dos *Mapas de toque*) **9**

Mapa de toque (3) (encontro com uma rocha em Suomenlinna) **10-11**

(Decalques a caneta sobre papel vegetal, aprox. 21x29,7 cm - cada)

HELSINKI

Suomenlahti

Gulf of Finland
Finnischer Meerbusen
Golfe de Finlande
Golfo di Finlandia

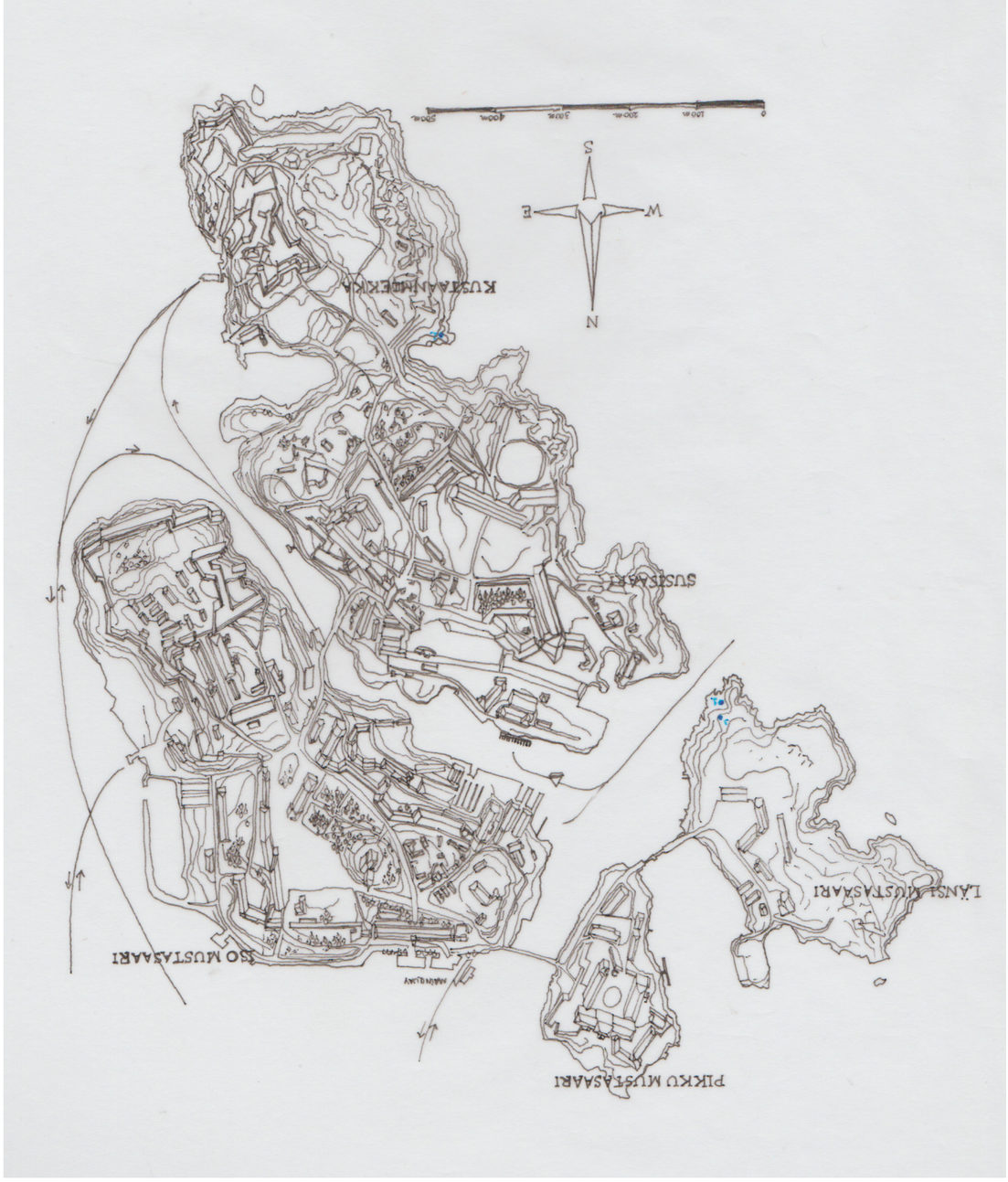
TURKU

Baltic Sea
Ostsee
Mer Baltique
Mar Báltico

Kaantali
TURKU
Ruissalo
Rimito
Pargas
Houtskär
Jungfruskär
Nagu
Korpo
Berghamn
Kimitoön
Åspö
Jurmo
Utö

MAARINLAHTI
BIRD-WATCHING TOWER
MAARINRANTA
OTAKAARI
ALVARIS SQUARE
OTANIEMENTIE
HAGALUNDINTIE
OTAKLANTA
LEHTISAARI
TAPIOLA
NIESTENTIE
KARHUSAARENTIA
300 m

6


KUSTAANMUEKKA
SUSISAARI
LÄNSI-MUSTASAARI
PIKKU MUSTASAARI
ISO MUSTASAARI

8

SUOMENLINNA
LÄNSISATAMA
Länsiväylä

2016
-19(28)

2015

60°8'45.8"N
24°58'36.17"E

1:1

(1) O corpo na natureza

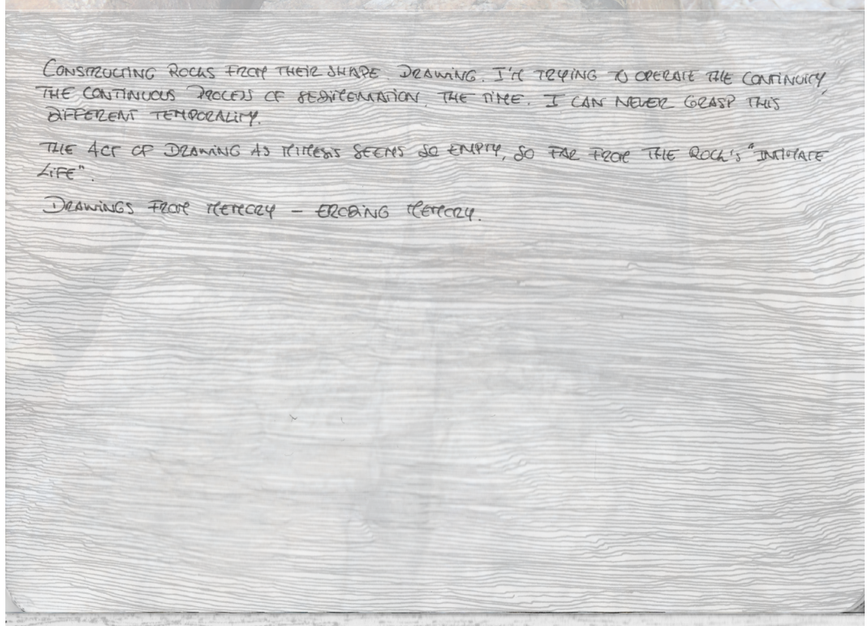
[Como estabelecer encontros com a natureza:
o envolvimento do corpo em espaços e ritmos naturais]

Mapa de toque (2) **14-15**
Mapa de toque (1) **16-17**
Registos de *Diários - Um mar por dia* 16-17
Algumas experiências relacionadas com rochas e o toque na água 16-17
Alguns registos das rochas e do corpo **18-19**
Captação de uma onda (processo, matrizes e registos) **20-23**

18.10.2015, ~ 18h30 - 18h50
Suomelinna

14

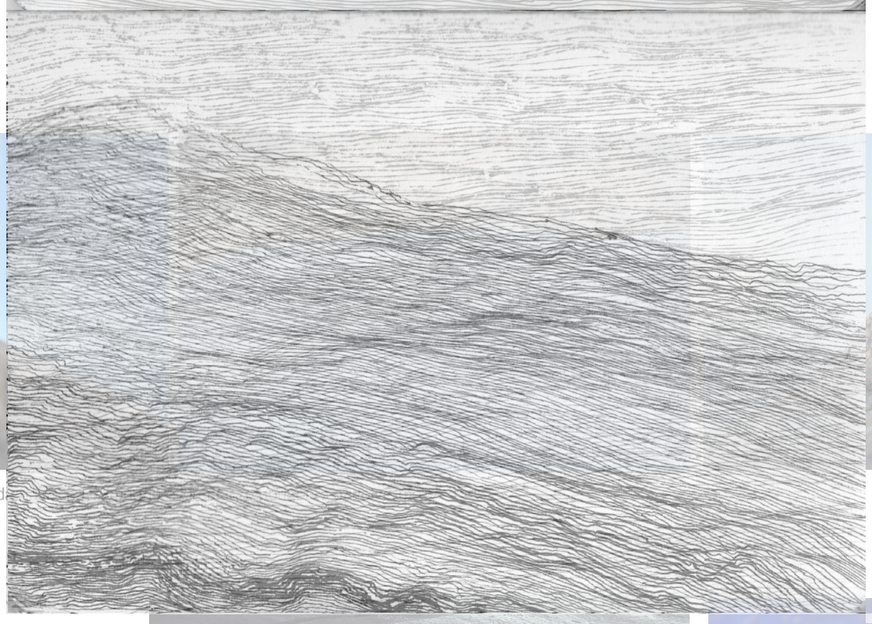
15

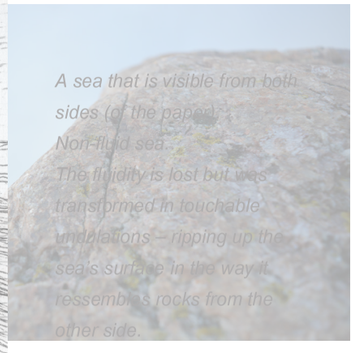


19.10.2015 - 16h-19h25 >
Suomenlinna

< 20.10.2015 (21.10.2015),
Lampömiehenkuja 3, Otaniemi

(19.10.2015 - 14h17, Suomenlinna) Deitada





A sea that is visible from both sides (of the paper). Non-fluid sea. The fluidity is lost but was transformed in touchable undulations – ripping up the sea's surface in the way it ressembles rocks from the other side.

27.10.2015 (28.10.2015)- 22h30- >
00h13, Pohjoinen Rautatiekatu

(apontamento anexo ao desenho 38 (27.10.2015) – 22h30-00h13, Pohjoinen Rautatiekatu) Diários - Um mar por dia

< multiple days (sedimentation process)

(26.09.2015, Utö)
o mar modela-se à rocha por ele moldada >

14.03.2015, 18h26, Esposende - ondulações da chapa

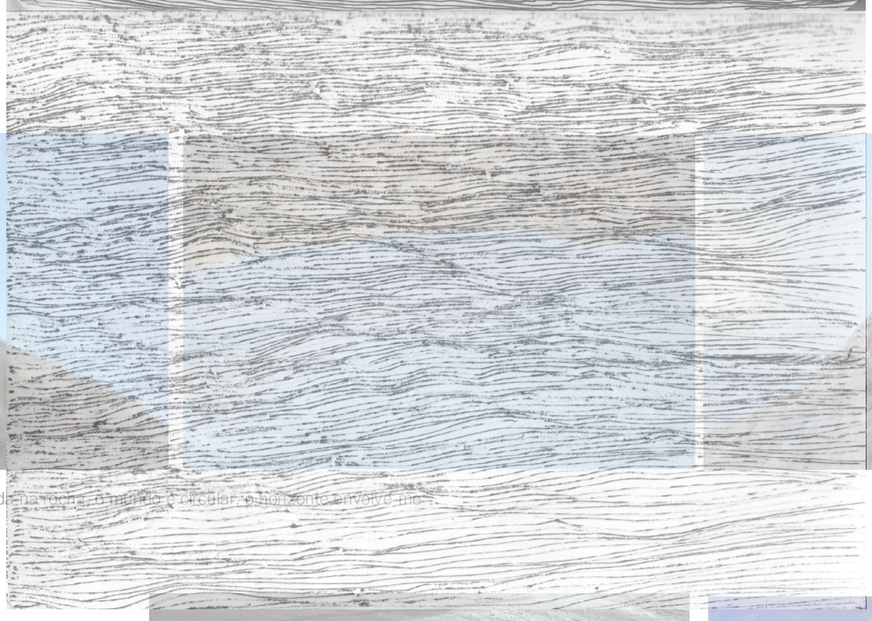
26.09.2015
Utö >

31.08.2015
Suomenlinna >

< 14.03.2015, 16h26, Esposende
uma chapa tintada entre as rochas, à espera de ser afectada

19.10.2015 - 16h-19h25 >
Suomenlinna

< 20.10.2015 (21.10.2015),
Lampömiehenkuja 3, Otaniemi



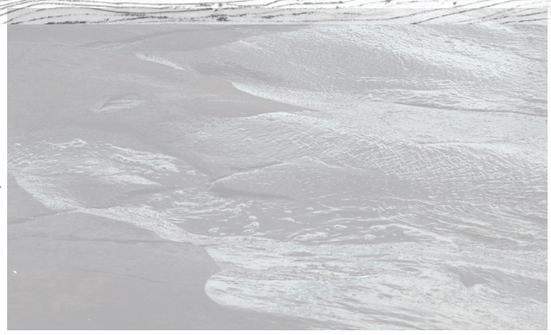
A sea that is visible from both sides (of the paper).
Non-fluid sea.
The fluidity is lost but was transformed in touchable undulations – ripping up the sea's surface in the way it ressembles rocks from the other side.

(19.10.2015 - 14h17, Suomenlinna) Deitada na rocha, o mundo é circular, o horizonte envolve-me.

27.10.2015 (28.10.2015)- 22h30-00h13, Pohjoinen Rautatiekatu >

(apontamento anexo ao desenho 38 (27.10.2015) – 22h30-00h13, Pohjoinen Rautatienkatu) dos *Diários - Um mar por dia.*

(26.09.2015, Utö)
o mar modela-se à rocha por ele moldada >



14.03.2015, 18h26, Esposende - ondulações da chapa

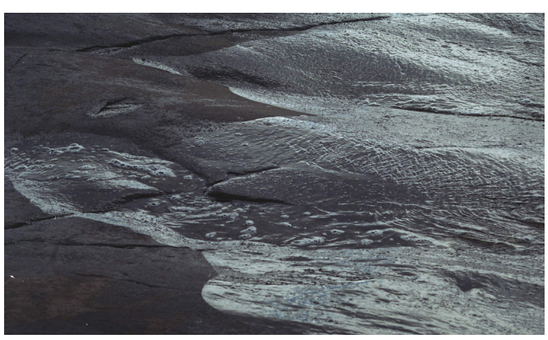
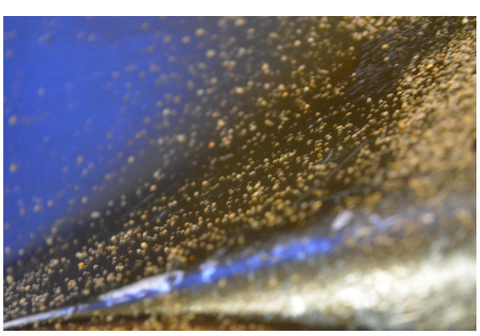
26.09.2015
Utö >

31.08.2015
Suomenlinna >

< 14.03.2015, 16h26, Esposende
uma chapa tintada entre as rochas, à espera de ser afectada

(19.10.2015 - 14h17, Suomenlinna) Deitada na rocha, o mundo é circular, o horizonte envolve-me

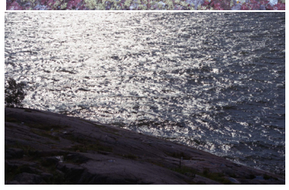
(26.09.2015, Utö)
o mar modela-se à rocha por ele moldada >

14.03.2015, 18h26, Esposende - ondulações da chapa

26.09.2015
Utö >

31.08.2015
Suomenlinna >



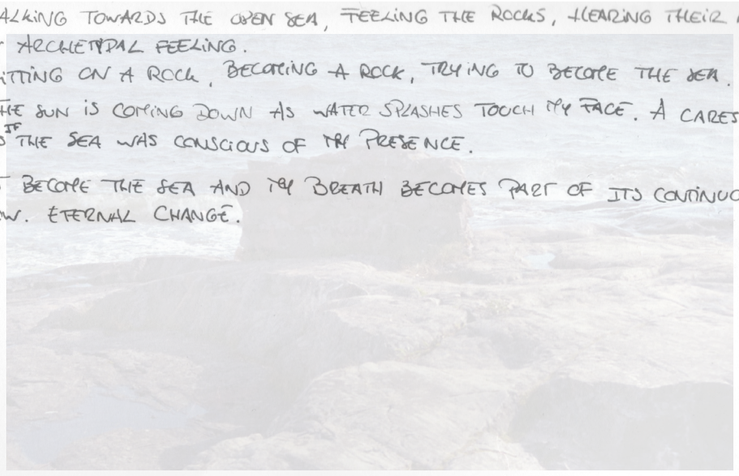
< 14.03.2015, 16h26, Esposende
uma chapa tintada entre as rochas, à espera de ser afectada

(19.10.2015, Suomenlinna)

(19.10.2015, Suomenlinna)

WALKING TOWARDS THE OPEN SEA, FEELING THE ROCKS, HEARING THEIR MUSIC. AN ARCHETYPAL FEELING.
SITTING ON A ROCK, BECOMING A ROCK, TRYING TO BECOME THE SEA.
THE SUN IS COMING DOWN AS WATER SPLASHES TOUCH MY FACE. A CARESS. AS IF THE SEA WAS CONSCIOUS OF MY PRESENCE.

I BECOME THE SEA AND MY BREATH BECOMES PART OF ITS CONTINUOUS FLOW. ETERNAL CHANGE.

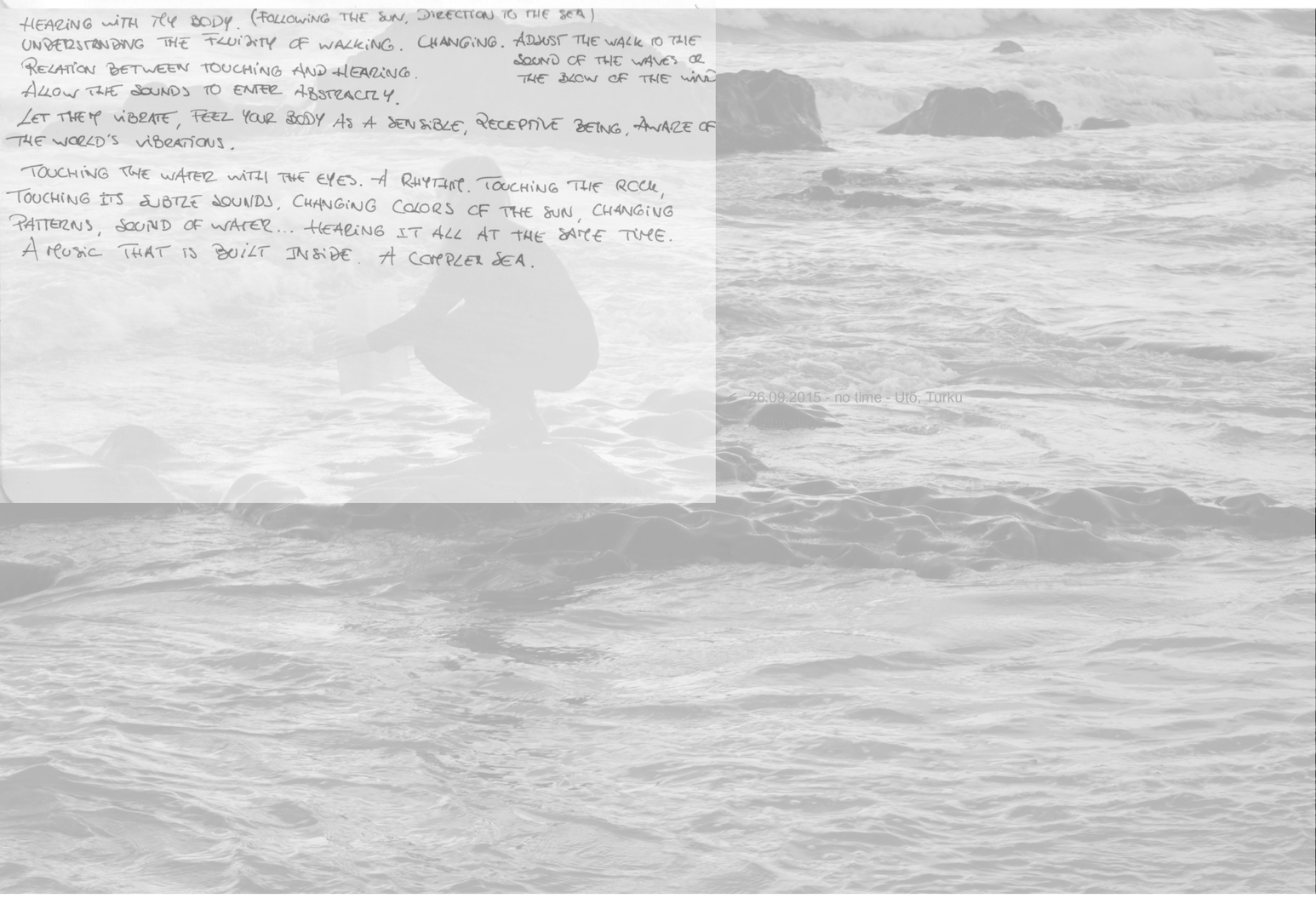


31.08.2015, Suomenlinna

31.08.2015, Suomelinna - (uma ilha dentro de uma ilha)

HEARING WITH MY BODY. (FOLLOWING THE SUN, DIRECTION TO THE SEA)
UNDERSTANDING THE FLUIDITY OF WALKING. CHANGING. ADJUST THE WALK TO THE SOUND OF THE WAVES OR THE BLOW OF THE WIND.
RELATION BETWEEN TOUCHING AND HEARING.
ALLOW THE SOUNDS TO ENTER ABSTRACTLY.
LET THEM VIBRATE, FEEL YOUR BODY AS A SENSIBLE, RECEPTIVE BEING, AWARE OF THE WORLD'S VIBRATIONS.

TOUCHING THE WATER WITH THE EYES. A RHYTHM. TOUCHING THE ROCK, TOUCHING ITS SUBTLE SOUNDS, CHANGING COLORS OF THE SUN, CHANGING PATTERNS, SOUND OF WATER... HEARING IT ALL AT THE SAME TIME.
A MUSIC THAT IS BUILT INSIDE. A COMPLEX SEA.



26.09.2015 - no time - Uto, Turku

(29.11.2014, Esposende) - Processo de captação de ondas

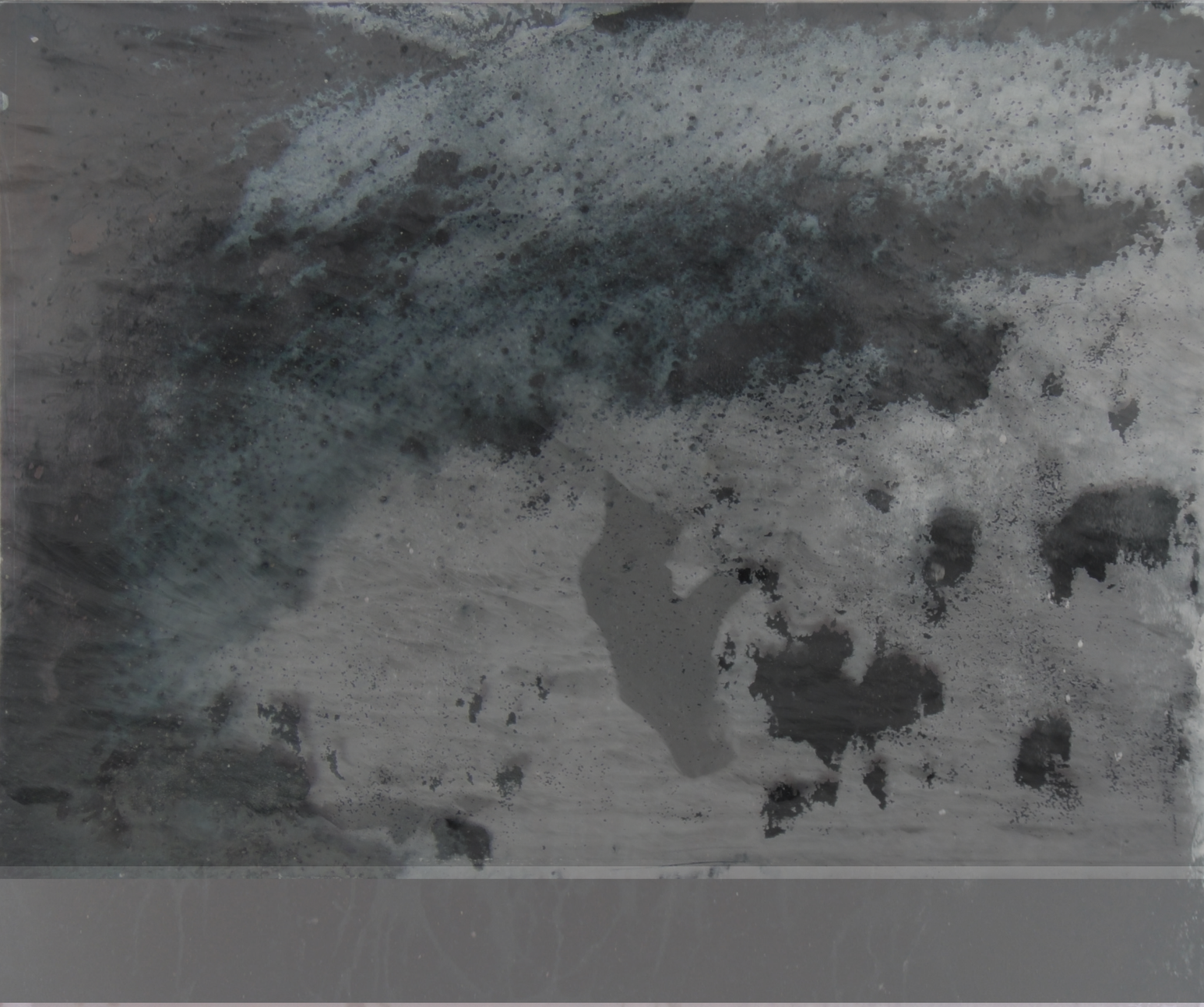
(19.10.2015, Suomenlinna)

(19.10.2015, Suomenlinna)

31.08.2015, Suomenlinna

31.08.2015, Suomelinna - (uma ilha dentro de uma ilha)

(29.11.2014, Esposende) - Processo de captação de ondas



Primeiras experiências de captação de uma onda, tinta ferrogálica azul s/papel de aguarela, 20x20cm (aprox.) (cada).

(2) A paisagem na pintura, a natureza no gesto

[Como incorporar a natureza no gesto: o corpo como veículo, a pincelada e a linha]

Fotografia da série *Quando as ondas são montanhas* (2014) **26-27**

Fotografia do mar (à esquerda) e fotografia de processo (à direita) **28-29**

Mar de tinta 30

Fotografias de processo - paisagens com as medidas do corpo (amplitude de gesto) 31

Mar de tinta (caderno)

(desenhos cegos, série de filmagens - a câmara filma o que o olho não está a ver) 32-**33**

Mar de tinta - pincéis naturais (instrumentos, processo, pormenores) **34-35**

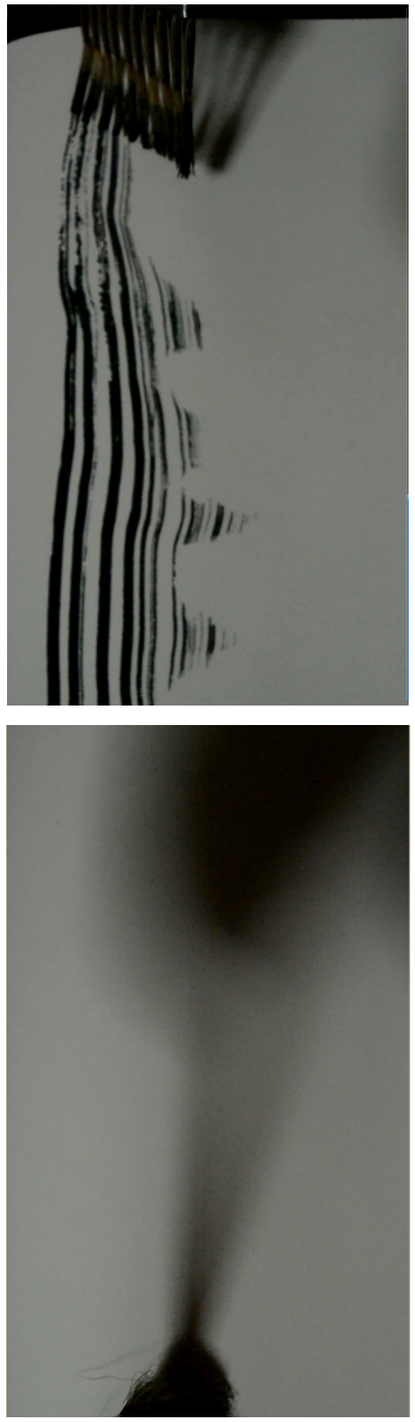
Série fotográfica *Escrita natural* 36

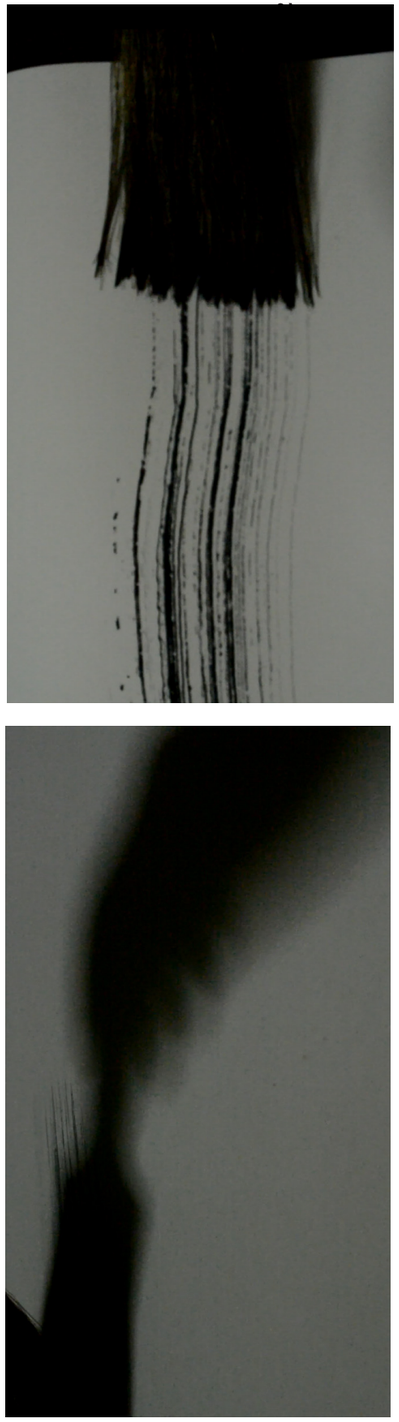
Matriz de cliché-verre (à esquerda) e fotograma correspondente (à direita) 37

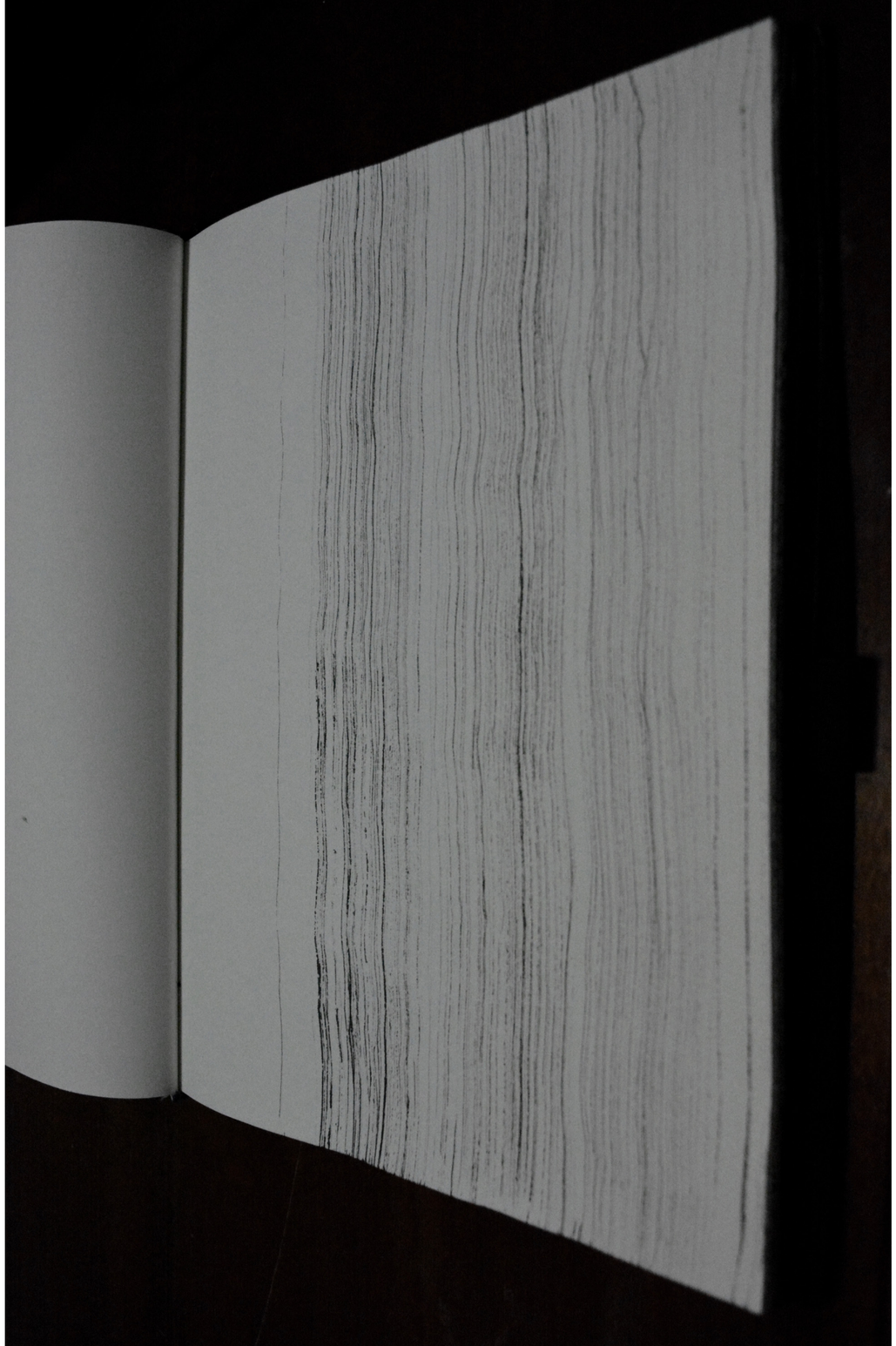
Pormenor de desenho, *Mapeamento da mancha* (em baixo) 37

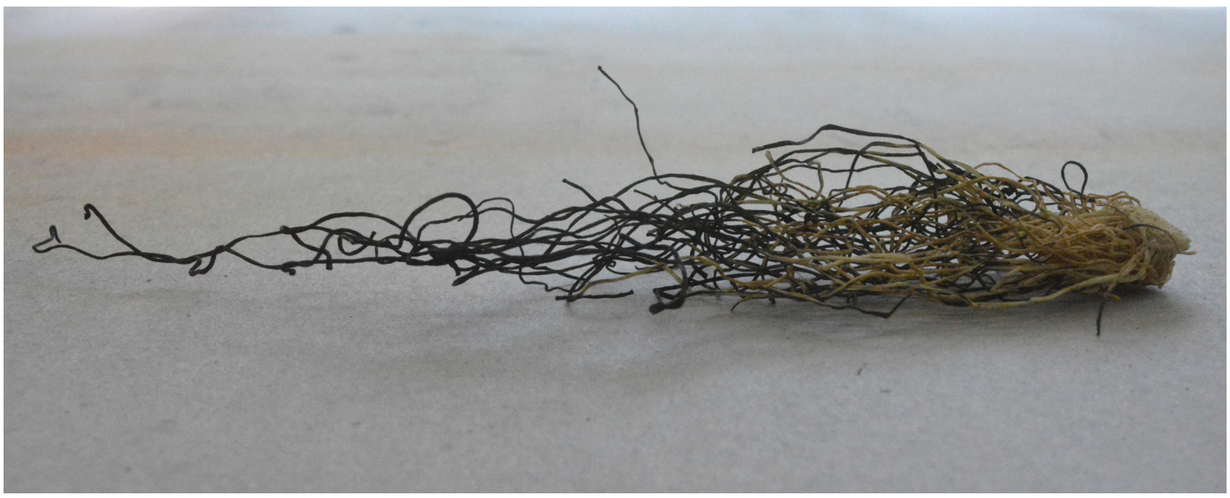
Diários - Um mar por dia (adormecimento), 4 desenhos 38

Desenhos de superfície - ondulações do gesto, 5 desenhos 39



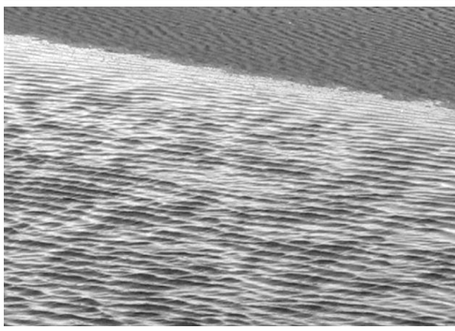


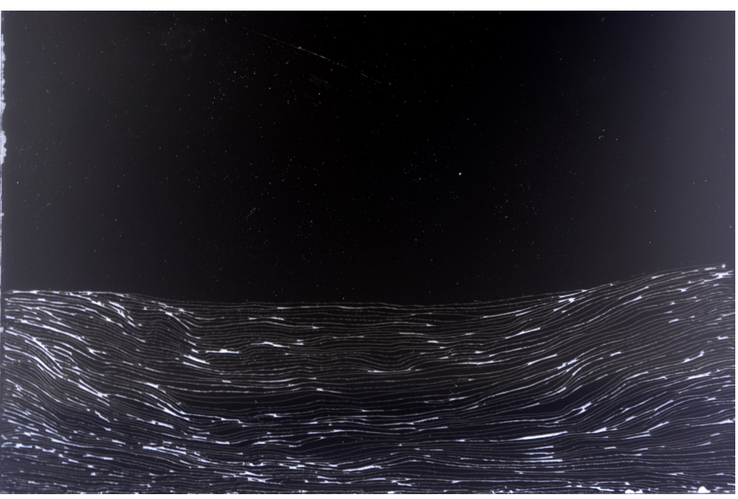
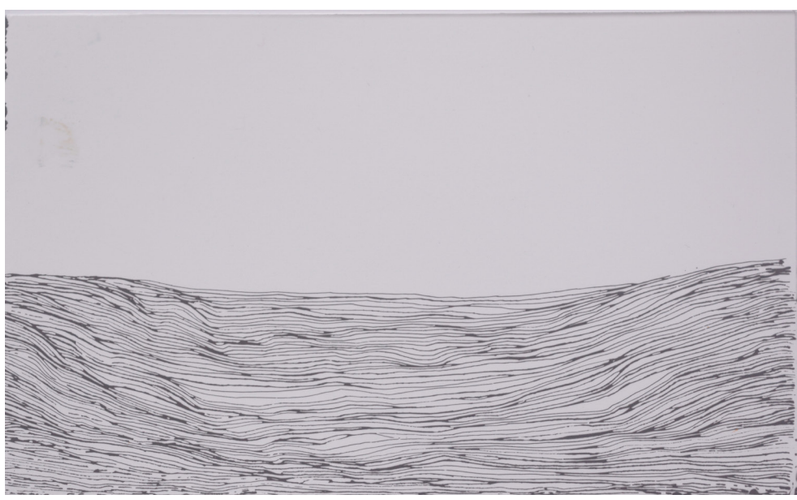
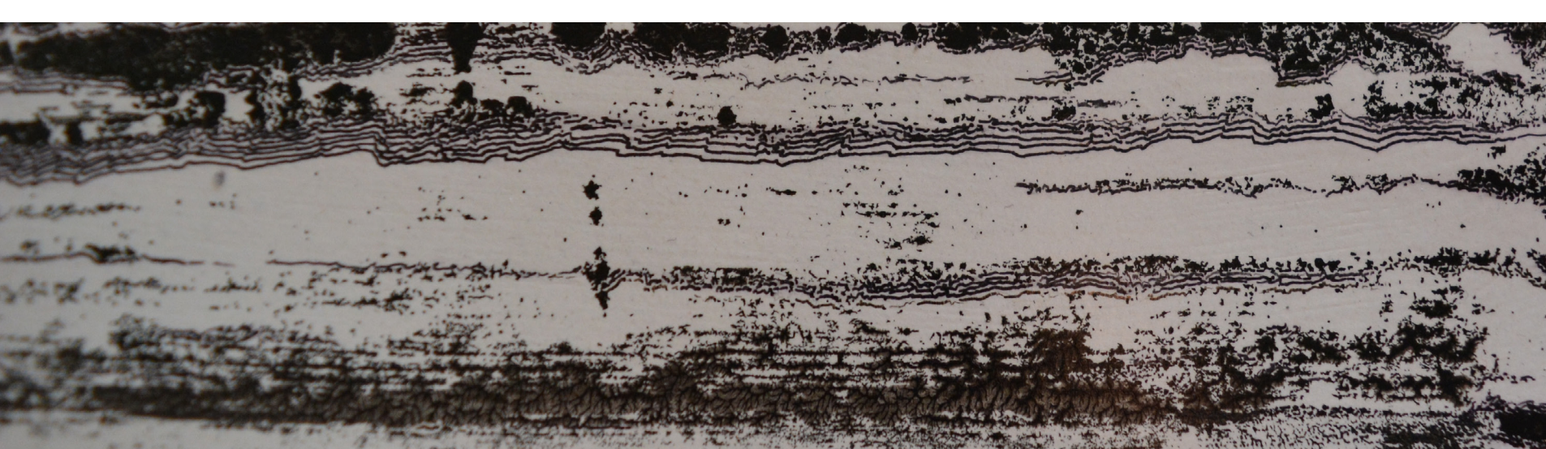


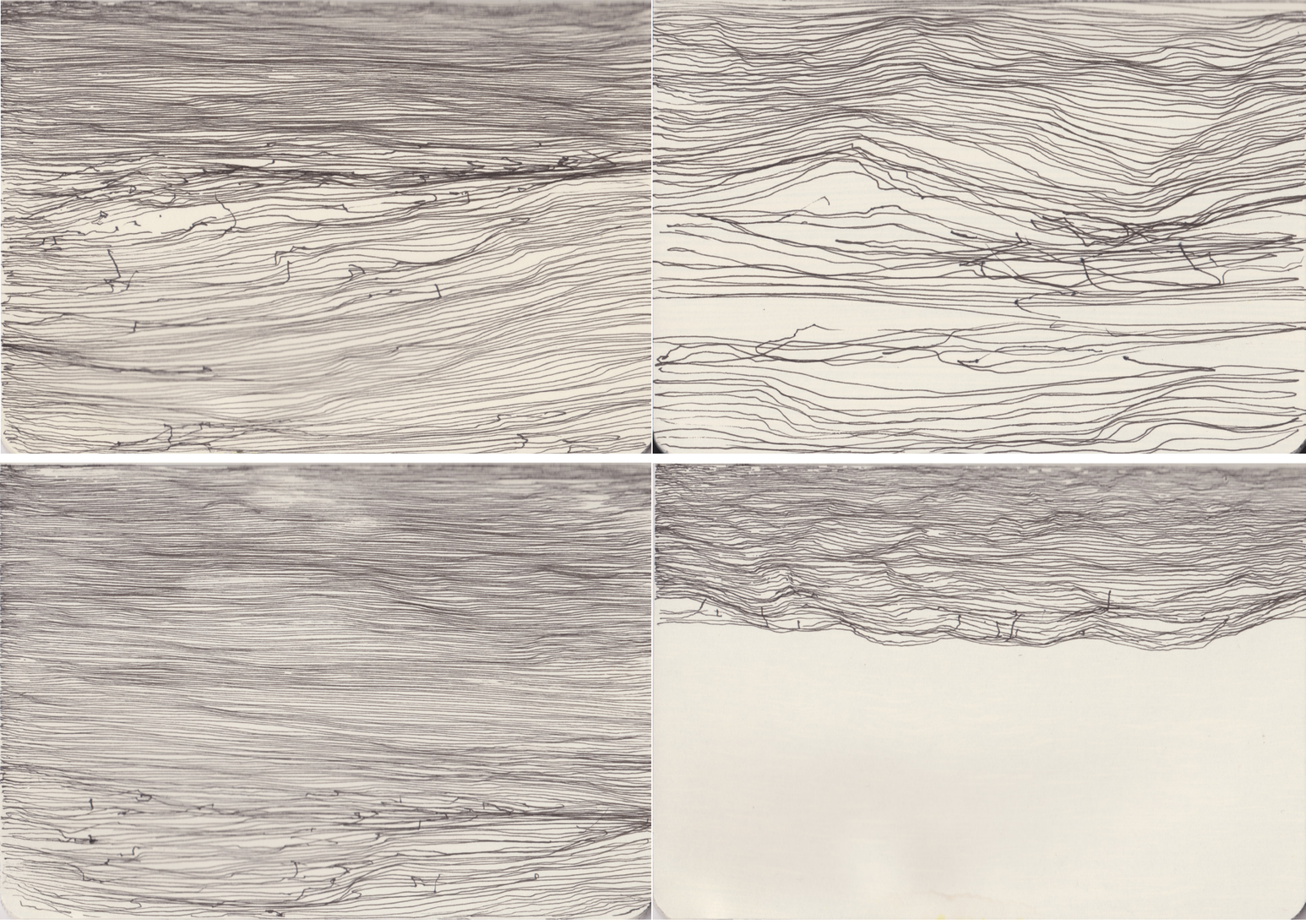


44

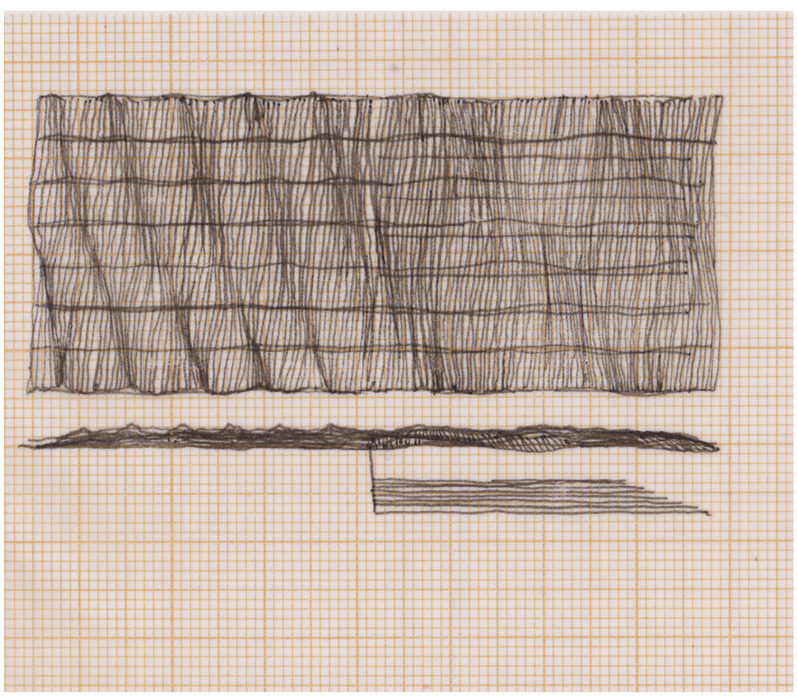
45

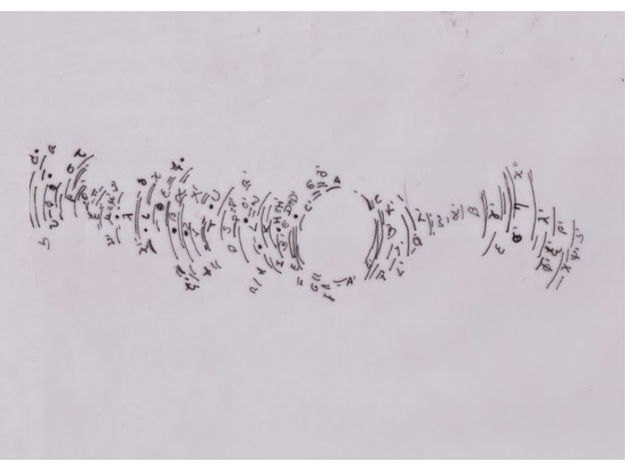


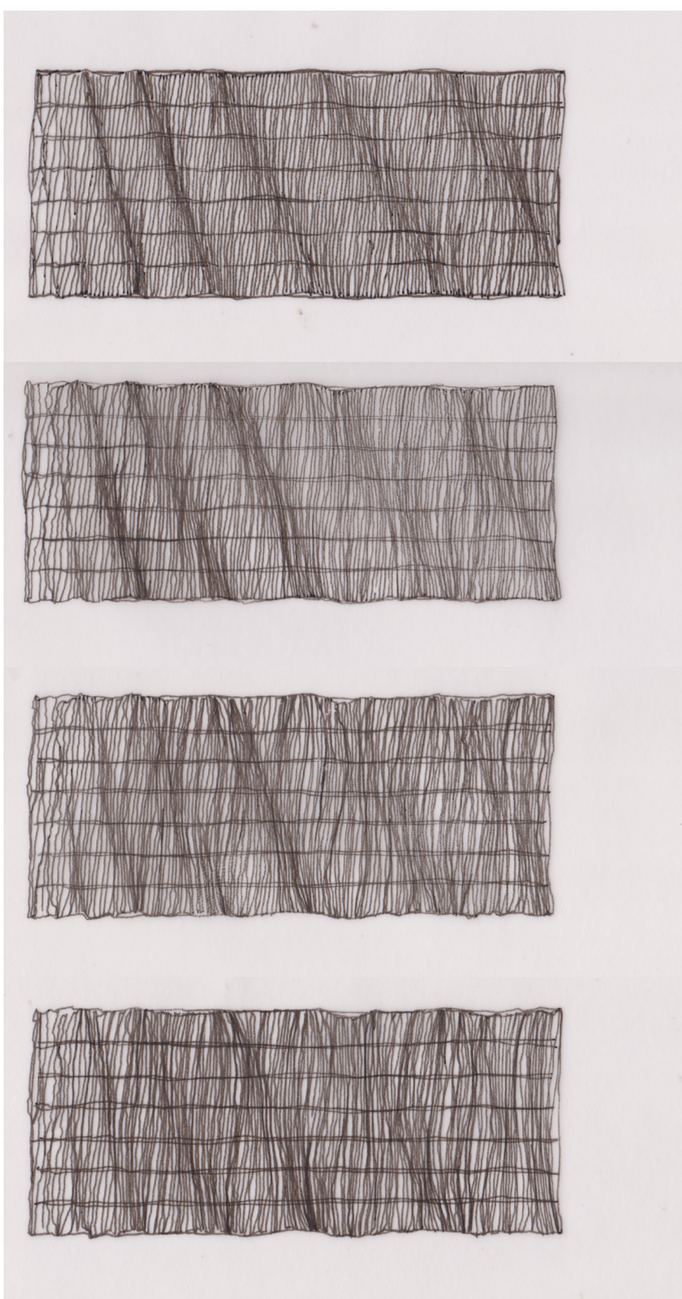


(em cima à esquerda) 03.10.2015 - 23h32-00h32 (10.10.2015) Pohjoinen Rautatiekatu, Helsinki; (em cima à direita) 05.11.2015 - 00h59-01h25, Pohjoinen Rautatiekatu;
(em baixo à esquerda) 11.10.2015 - 22h54-23h13 - 12.10.2015 - 00h27-01h00 Pohjoinen Rautatiekatu, Helsinki; (em baixo à direita) 28.09.2015 - 01h19-01h50 Pohjoinen Rautatiekatu





Registo das cedências de um corpo imóvel (de pé) durante 40 min.
Desenho coreográfico para reenação.



(3) Mares reencenados

[Sobre a possibilidade de possuir as paisagens através da reencenação das suas imagens, ativação dos seus movimentos naturais]

Fotografias da série *Baltic Sea: Reenactment from distance. Reflection. Mapping. Dilution. Immersion.* **42, 44-51**

Mar de tinta (ativação pela luz), tinta ferrogálica s/chapa de alumínio, 45x50cm. **43**

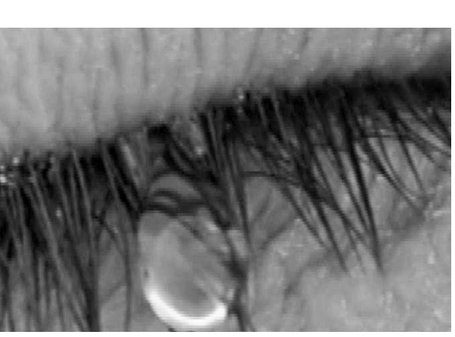
(4) Sal. Mar e lágrimas.

**[Como construir mares usando o sal como matéria,
o sal das lágrimas, matéria corporal, emocional]**

Fotografia da série *O encontro. Lágrimas* (2016) **54**
Fotograma do filme *O encontro. Lágrimas* (2016) **55**
Fotografias de levantamento, pequenos lagos **55**
Fotografia da série *O encontro. Lágrimas* (2016) **56**
Fotografia de processo, rasto deixado pela evaporação do sal 57
Fotografias da série *Manto marítimo* **(2015)** **58**
Mar de Sal (2015) (fotografias) **59-61**
Fotogramas dos filmes *Mar de Sal* (2015) 62-63

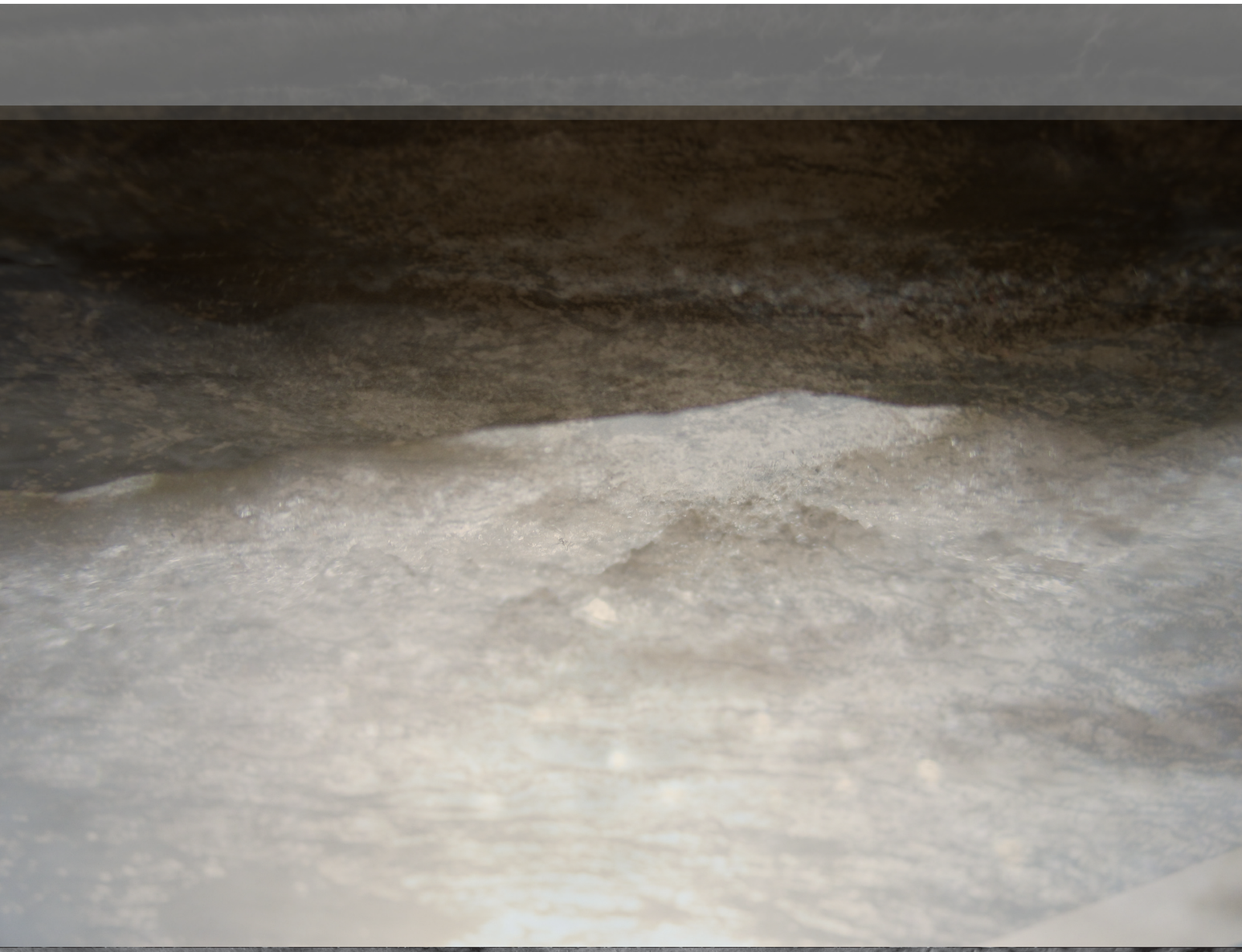
O lago como olho do mundo (Bachelard, 1994).

[O mundo contempla-se a si mesmo na imagem do lago.
O meu olho como lago, que vê e reflete o céu e o mar e de onde estes se vêem.]



14.10.2015
Suomenlinna >

Olhar vazio, já não olha, já não chora, só tem à sua volta restos do sal das ondas que passaram.



(5) O mar contido numa pedra de sal

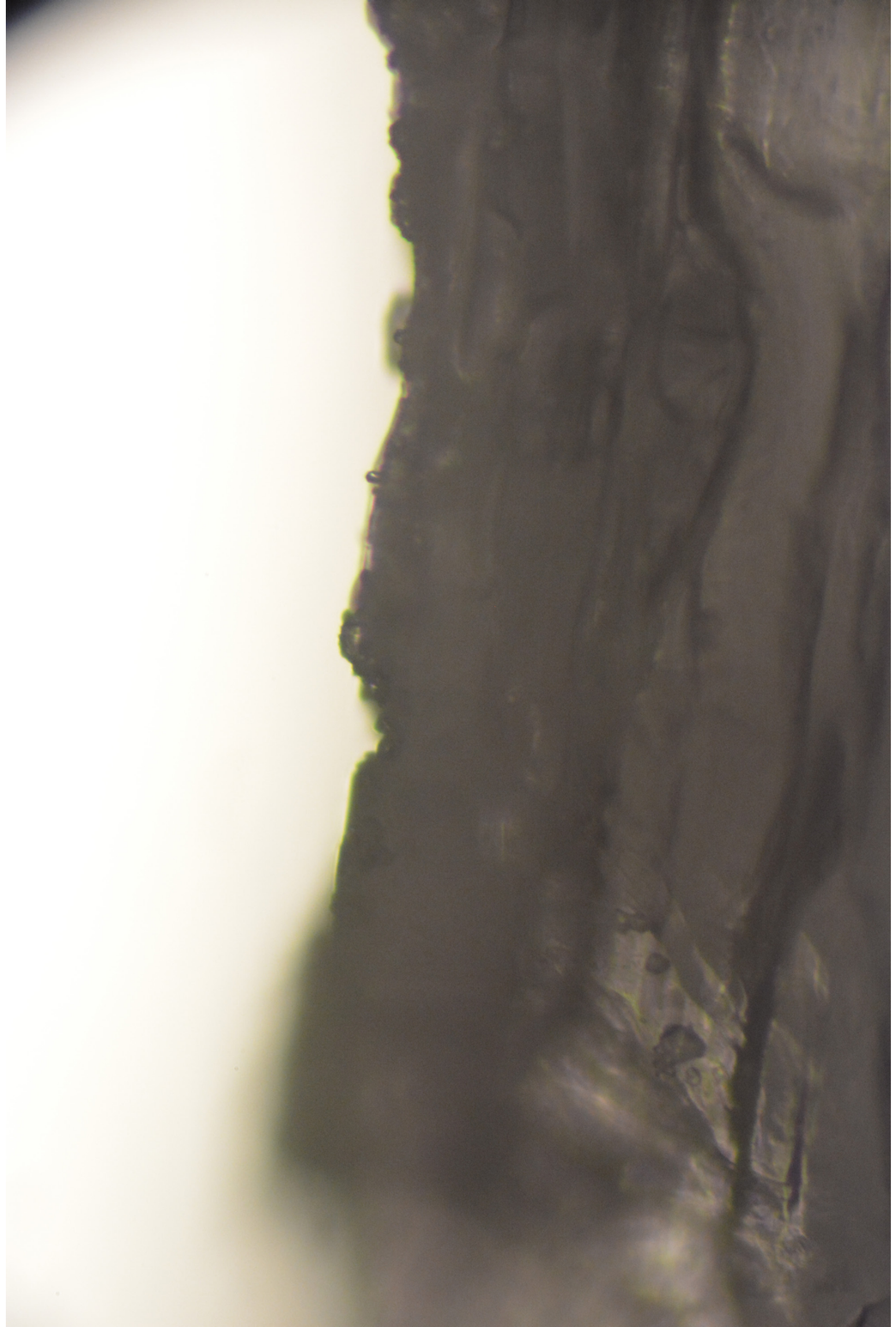
**[Observação ao microscópio, descoberta de novas imagens,
reconhecer paisagens já vistas nestas ainda que noutra escala,
microcosmos-macrocosmos]**

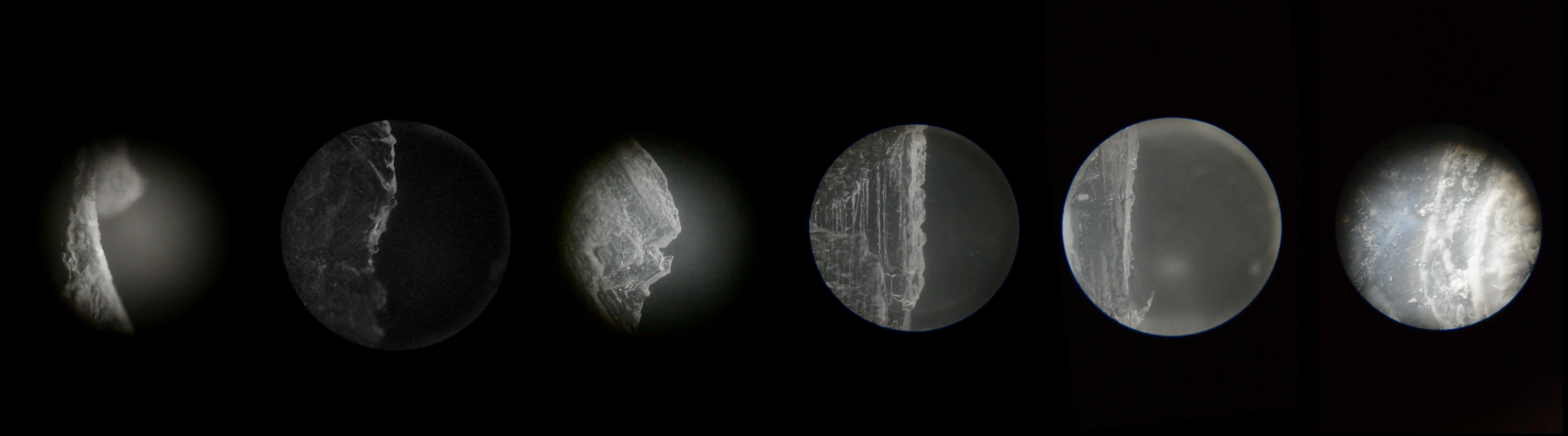
Fotografias da série *Paisagens de Sal* (observação ao microscópio - 21.10.2015) **66; 68; 71**

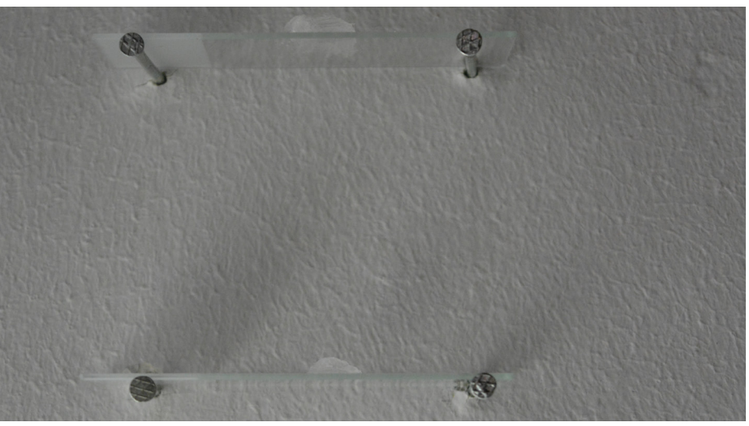
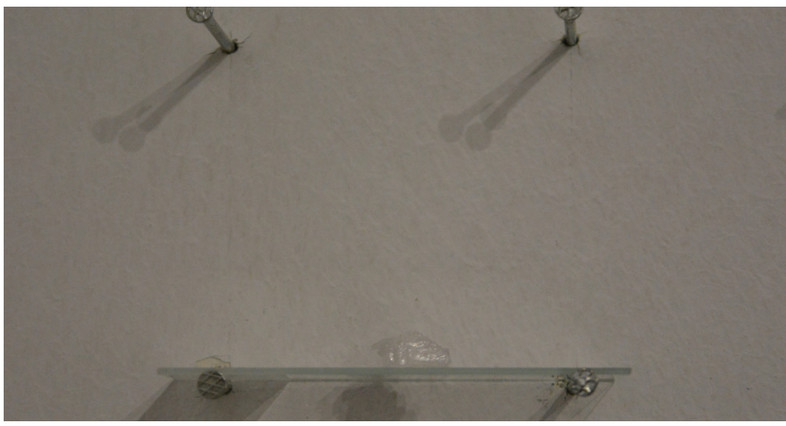
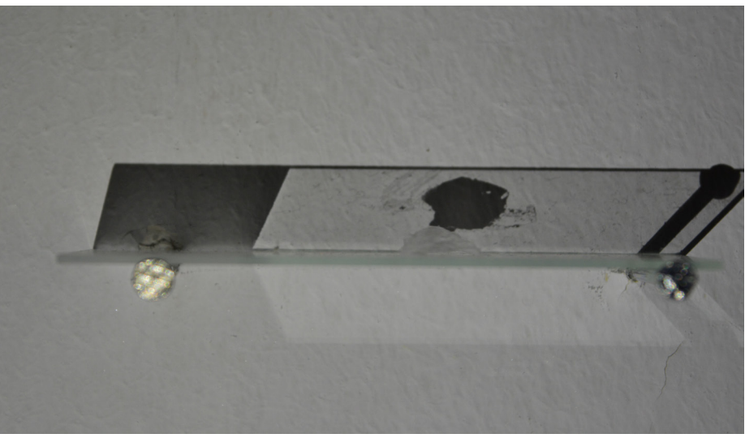
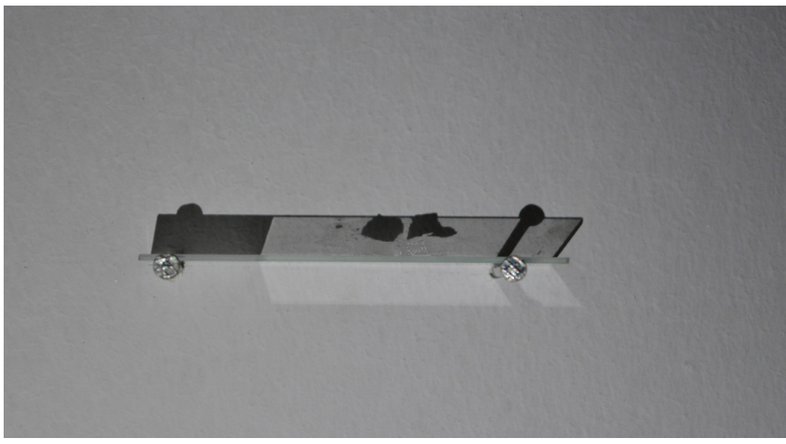
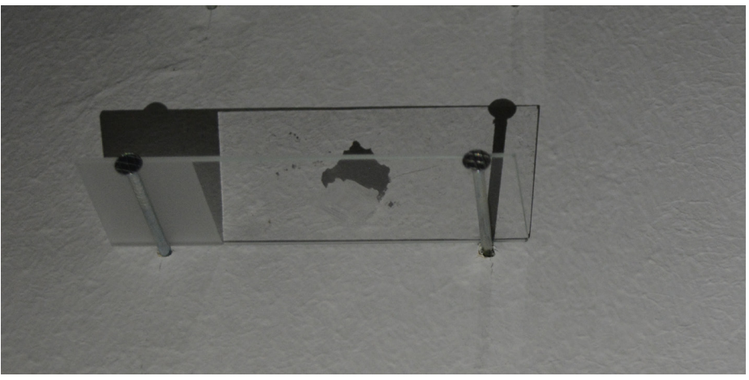
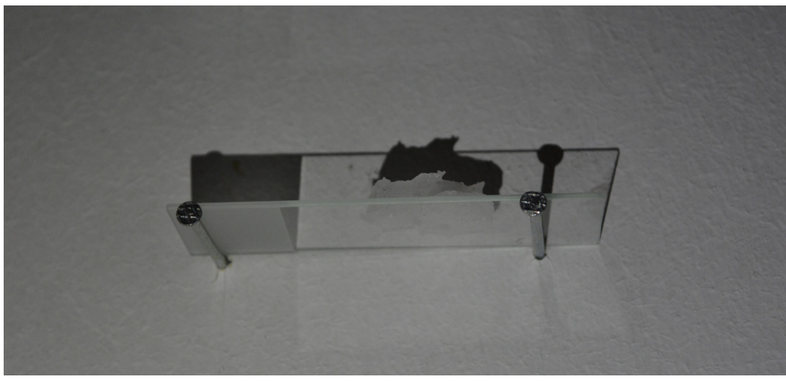
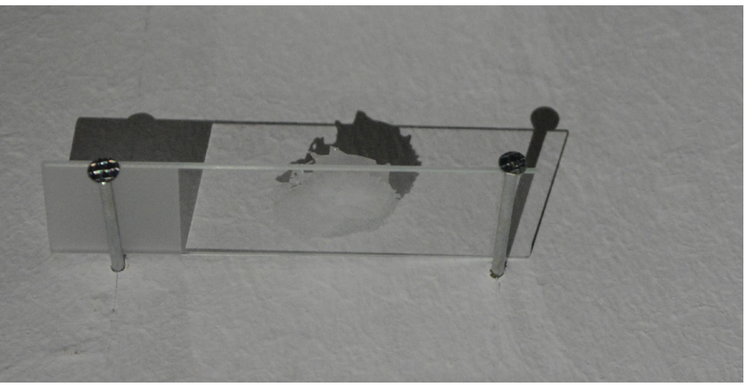
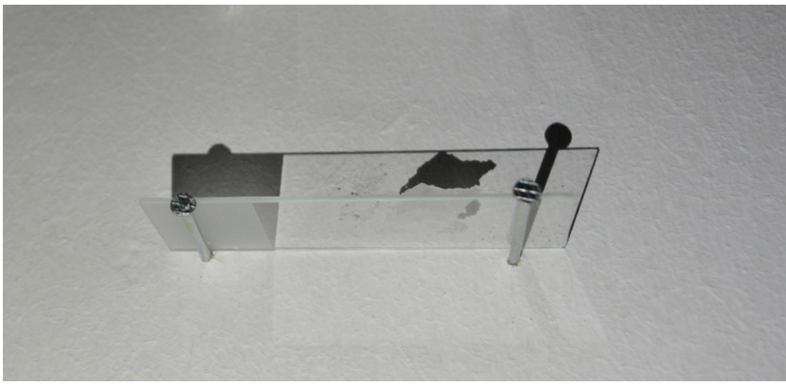
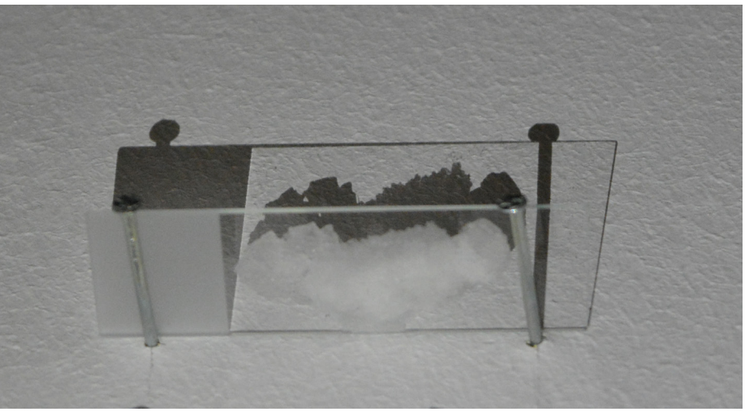
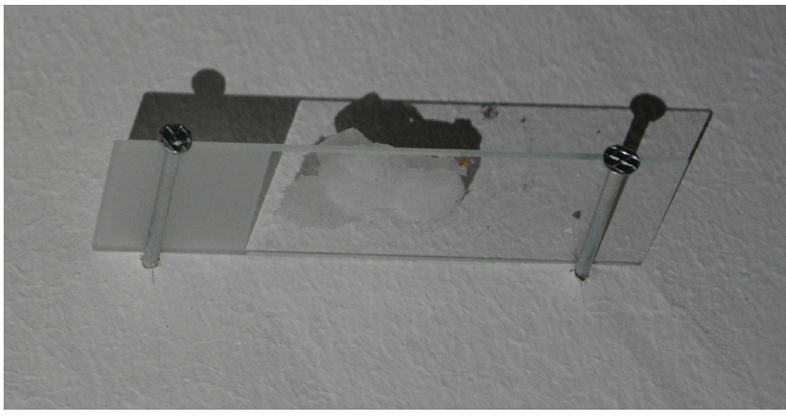
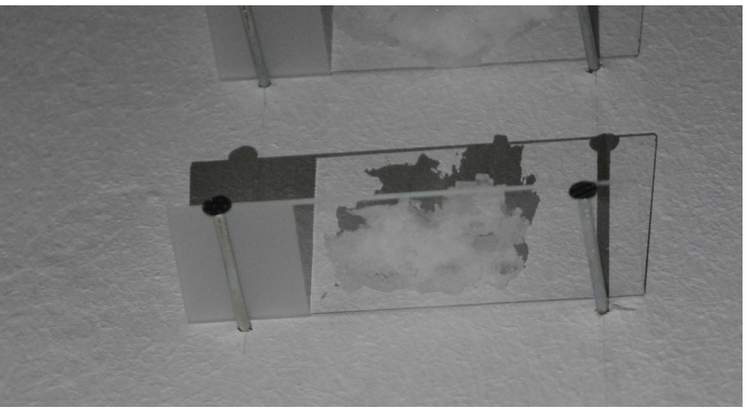
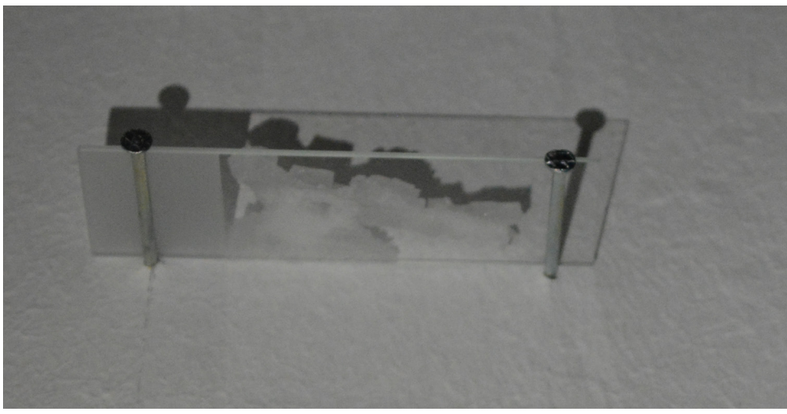
Fotografia da série *Montanha* (2015) **67**

Fotografias da série *Quando as ondas são Montanhas* (2014) **69-70; 72-73**

Monte Olimpo (2016) [colaboração com Adriana Romero]
(instalação, fotogramas do filme, projeções e pormenores) **76-83**





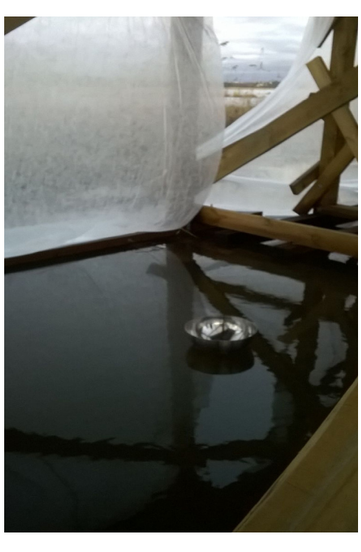
(6) A paisagem como abertura

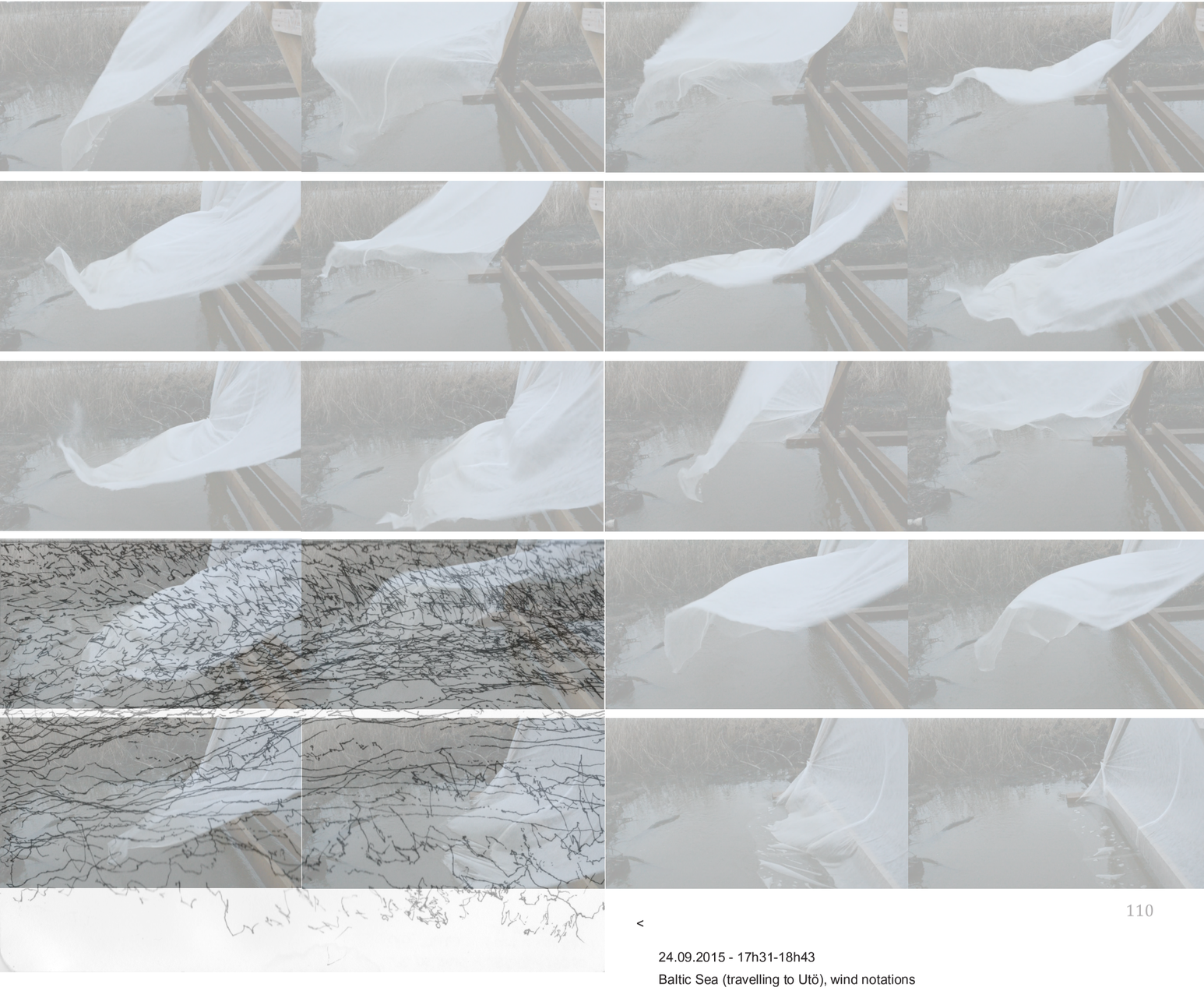
**[Potencial da paisagem e da experiência da envolvência,
proporcionar encontros com a natureza,
a abertura à colaboração e à participação]**

Immersion (fotografias de processo, fotogramas de filmagem, documentação) **86-92**
[em colaboração com Blanca Domínguez Cobreros, Elena Burtseva, Parsa Kamehkosch]

Fotografia da série *Baltic Sea: Reenactment from distance. Reflection. Mapping. Dilution. Immersion.* (2016) **93**

Water circles (2016) (fotografias dos eventos, recipientes, participantes) **94-95**
[em colaboração com Emilio Zamudio, Sade Hiidenkari]

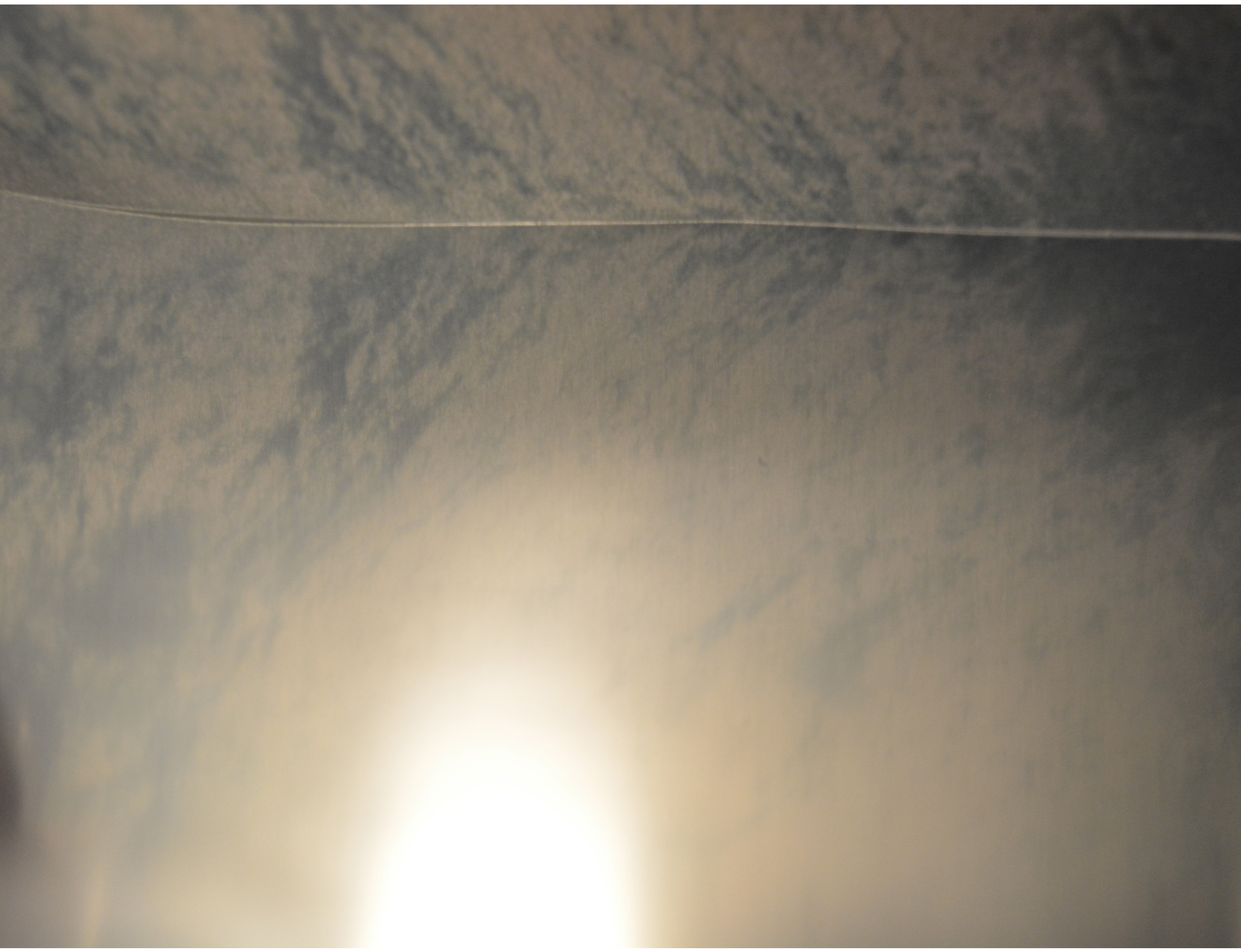




<

24.09.2015 - 17h31-18h43
Baltic Sea (travelling to Utö), wind notations

112



113

(cima) 22.03.2016 - *Water circle*, Praia de Matosinhos, Portugal, **participanres**
(baixo) 16.04.2016 - *Water circle*, Etelăsatama, Finlândia, **alguns participantes**

16.04.2016 - *Water circle*, Etelăsatama, Finlândia, **junção das águas**

(cima)
22.03.2016 - *Water circle*, Praia de Matosinhos, Portugal, **junção das águas**

(em baixo)
22.03.2016 - *Water circle*, Suomenlinna, Finlândia, oferecimento das águas em recipiente de gelo.